

**DRAMA / TEATER / *PERFORMANCE***  
**SEBUAH TINJAUAN KRITIS**



**Diterjemahkan Oleh:**

**Surya Farid Sathotho M.A.**  
**NIP. 19720225 200604 1 001**

**Dibiayai Dana DIPA ISI Yogyakarta**  
**No. DIPA-042.01.2.400980/2018**  
**TA 2018, MAK 5742.001.002.052.AF.521219**

**UPT PERPUSTAKAAN**  
**INSTITUT SENI INDONESIA YOGYAKARTA**  
**2018**

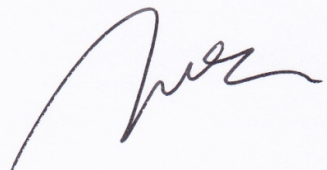
## HALAMAN PENGESAHAN PENERJEMAHAN BUKU AJAR

1. Judul Buku Ajar : Drama/Teater/*Performance*: Sebuah Kajian Kritis
  - a. Nama Mata Kuliah : Analisis Seni Pertunjukan
  - b. Program Studi : Seni Teater
  - c. Jurusan/Fakultas : Teater/Fakultas Seni Pertunjukan
2. Penerjemah
  - a. Nama Lengkap : Surya Farid Sathotho, M.A.
  - b. NIP : 19720225 200604 1 001
  - c. Pangkat : Penata Muda Tk.1/III c
  - d. Jabatan Fungsional : Lektor
3. Judul Asli : Drama/Theater/Performance; the New Critical Idiom
  - a. Pengarang : Simon Shepherd and Mick Wallis
  - b. Penerbit : Routledge Taylor and Francis Group, London and NY
  - c. Tahun : 2004
4. Jumlah Halaman : 50 Halaman (terjemahan) Spasi Ganda
5. Biaya Penerjemahan : DIPA ISI YOGYAKARTA  
No. DIPA-042.01.2.400980/2018  
MAK 5742.001.002.052.AF.521219


Yogyakarta, 9 Agustus 2018

Dekan Fakultas Seni Pertunjukan  
  
Prof. Dr. Sri Puji Kudiaryani, M.A.  
NIP. 19560630 198703 2 001

Penerjemah,

  
Surya Farid Sathotho, M.A.  
NIP. 197202252006041001

Menyetujui:

Pembantu Rektor I  
  
Prof. Dr. I Wayan Dana, M. Hum  
NIP 19560308 197903 100 1

## KATA PENGANTAR

Penerjemahan ini merupakan suatu keniscayaan mengingat pentingnya mahasiswa untuk segera memahami idiom-idiom baru yang muncul dan berkelindan dalam kehidupan akademis mereka. Kajian tentang *performance* saling terkait dengan dunia drama dan teater. Oleh karena itu, rasa terima kasih dan hormat yang tulus disampaikan kepada:

Prof. Dr. M Agus Burhan, M.Hum selaku Rektor ISI Yogyakarta

Prof. Dr. I Wayan Dana, SST., M.Hum selaku Pembantu Rektor I ISI Yogyakarta

Prof. Dr. Hj. Yudiaryani, M.A. selaku Dekan FSP ISI Yogyakarta

Drs. Jono selaku Kepala UPT Perpustakaan ISI Yogyakarta beserta staff

Seluruh rekan peserta program penerbitan dan penerjemahan buku ajar tahun 2018.

Pemilihan untuk tetap menggunakan kata *performance* didasari pada luasnya makna *performance* yang digagas tulisan buku yang diterjemahkan ini, yang dikhawatirkan akan membatasi maknanya bila dipaksakan untuk diterjemahkan menjadi, sebagai misal; pertunjukan, pergelaran, ataupun penampilan. Alih-alih menggunakan tiga kata tersebut untuk menterjemahkan satu kata, *performance* dibiarkan seperti apa adanya.

Idiom Kritis Baru adalah serangkaian buku pengantar yang berusaha untuk memperluas leksikon istilah sastra, untuk mengatasi perubahan radikal yang telah terjadi dalam studi literatur selama dekade terakhir abad kedua puluh. Tujuannya adalah untuk memberikan laporan yang jelas dan diilustrasikan dengan baik tentang

berbagai terminologi yang saat ini digunakan, dan untuk mengembangkan sejarah penggunaannya yang berubah.

Keadaan saat ini dari disiplin studi sastra adalah salah satu di mana ada perdebatan besar mengenai pertanyaan dasar terminologi. Ini melibatkan di antara hal-hal lain, batas-batas yang membedakan kesusastraan dengan yang bukan sastra; posisi sastra dalam lingkup budaya yang lebih besar; hubungan antara literatur dari berbagai budaya; dan pertanyaan tentang hubungan sastra dengan bentuk budaya lain dalam konteks studi interdisipliner.

Jelas bahwa bidang kritik dan teori sastra adalah sesuatu yang dinamis dan heterogen. Kebutuhan saat ini adalah untuk volume individu pada istilah yang menggabungkan kejelasan eksposisi dengan kepandaian perspektif dan luasnya aplikasi. Setiap volume akan memuat sebagai bagian dari aparatusnya beberapa indikasi arah di mana definisi istilah-istilah tertentu cenderung bergerak, serta memperluas batas-batas disipliner di mana beberapa istilah ini telah secara tradisional terkandung. Ini akan melibatkan beberapa menempatkan kembali istilah dalam bidang yang lebih besar representasi budaya, dan akan memperkenalkan contoh-contoh dari bidang film dan media modern di samping contoh dari berbagai teks sastra.

## **DAFTAR ISI**



<b>HALAMAN JUDUL</b>	i
<b>HALAMAN PENGESAHAN</b>	ii
<b>KATA PENGANTAR</b>	iii
<b>DAFTAR ISI</b>	v
<b>PENDAHULUAN</b>	1
<b>BAGIAN SATU: SILSILAH</b>	7
<b>1. Drama dan Teater sebagai Mata Kuliah di Perguruan Tinggi</b>	8
<b>2. Drama dan Tradisi Sastra</b>	21
Pergaulan Tanpa Batas Antara Raja dan Pelawak: Sidney	21
Kenyataan Yang Dilebihkan: Dryden	23
Panggung Hanya Sebatas Panggung: Johnson	26
Drama dan Kekuasaan: Sidney, Dryden, Johnson	29
Kebingungan Terhadap Hukum Alam: Coleridge	32
Tiruan: sebuah Interlude	34
Tragedi Modern: Bradley	37
Puisi Dramatik: Knights dan Kritisme Baru	41
Kebutuhan dan Kepuasan Manusia: Eliot	43
Penyatuan Masa Lalu dan Masa Kini: Williams	46
<b>3. Sejarah, Teater, Masyarakat</b>	51
Drama, Teater, dan Sejarah	51
.....	
<b>DAFTAR PUSTAKA</b>	58

## PENDAHULUAN

‘Drama’, ‘teater’ dan ‘*performance*’ semuanya memiliki penggunaan umum yang sudah lama ada. Iklan asuransi baru-baru ini di televisi Inggris menjanjikan bahwa perusahaan tidak akan “menggunakan krisis sebagai drama”. Kami berbicara tentang ‘*teatres of war*’. *Performance*, terutama bergerak dalam pergeseran makna antar bidang. Seorang anak mungkin diperingatkan untuk tidak ‘membuat *performance*’ karena kecewa pada sesuatu; mobil-mobil dipromosikan dan orang-orang dipecat diklaim menurut ‘*performance*’ mereka; dan kami ‘menjalankantanggung jawab’ (*perform*).

Sepanjang sejarah ada upaya untuk mendefinisikan kata-kata. Aristoteles membedakan antara ‘drama’ dan ‘epik’ dan berpendapat bahwa ‘drama’ adalah bentuk yang tepat untuk panggung. Brecht membalikkan definisi biner tersebut. Juga melalui sejarah, orang telah menemukan hubungan yang produktif antara aspek-aspek yang berbeda dari kata yang sama. ‘*Performance*’ sekarang adalah istilah inklusif yang meliputi: genre *performance* seperti musik, tari, teater, dan seni pertunjukan; genre khusus ‘*performance art*’; dan paradigma untuk penelitian kebudayaan secara luas.

Model drama, teater, dan *performance* juga telah dimunculkan pada saat-saat yang berbeda dengan disiplin lain, terutama ilmu-ilmu sosial. Bentuk-bentuk dramatik, terutama di sekitar krisis dan resolusi, telah memberikan model-model untuk cara-cara di mana masyarakat berperilaku atau melakukan (*perform*); kebudayaan mewakili diri mereka sendiri dalam ‘*cultural performances*’ seperti ritus dan upacara; dan perilaku sosial individu dan kemudian identitas yang

terpikir dalam konteks teater dan *performance*. Terutama sejak pertengahan abad kedua puluh, ada umpan balik yang produktif antara penggunaan model ini dan bidang disiplin drama, teater, dan *performance*. Dan pada periode yang sama, pergeseran budaya yang dianggap mendasar ke postmodernitas telah diteorikan dalam istilah *performance* dan *performativity*.

Baik etimologi suatu kata maupun berbagai penggunaannya dapat bersifat sugestif. 'Teater' berasal dari Yunani 'theatron', bagian dari sekelompok kata-kata yang terkait baik dengan kata 'mencari' dan 'teori'. Dan 'teater' menunjuk sebuah kegiatan, bangunan dan lembaga budaya.

Kita dapat memetakan kata-kata secara struktural dalam hubungannya satu sama lain. Di Teater Barat tradisional, naskah drama tertulis menuliskan peristiwa teater. Dan kita bisa memetakannya secara berurutan. *Performance*, dalam arti seni langsung, muncul dari seni rupa dan teater eksperimental; beberapa mengklaim bahwa *Performance* saat ini menggantikan istilah drama/teater.

Hal di atas membawa kita pada bentuk buku ini. Buku ini dibagi menjadi dua bagian, yang pertama dibagi menjadi beberapa bab. Urutannya secara garis besar menelusuri munculnya Drama, Teater, dan *Performance* sebagai paradigma akademis: dari kajian lakon sebagai sastra dramatik; dengan munculnya jurusan yang secara khusus berkomitmen untuk mempelajari drama dan teater; untuk melihat *performance* yang diusulkan sebagai paradigma baru. Bagian pertama kemudian memetakan silsilah bidang disiplin. (Kami harus mencatat bahwa pemetaan serupa telah dilakukan secara khusus di Amerika Serikat oleh Shannon Jackson, yang *Professing Performance*-nya terbit ketika buku ini sedang dicetak.

Dia menggunakan Foucault untuk melacak sejarah kompleks dari berbagai ‘wacana yang sah’ (hal. 21) dimana drama, teater, dan *performance* telah ditetapkan sebagai bidang kajian akademis (Jackson 2004: 1–39).)

Bab 1 melihat kembalimunculnya drama dan teater sebagai mata kuliah di perguruan tinggi; Bab 2 mengeksplorasi kedudukan drama dalam tradisi Sastra Inggris, dan bagaimana hal ini memengaruhi kajian tentangnya. Bab 3 menelusuri hubungan antara drama dan teater dan studi sejarah dan masyarakat. Bab 4 kemudian membahas konsep drama sebagai genre otonom, dengan esensi yang pasti dan hubungan khusus dengan sifat dan asal manusia.

Bab 5 dimulai dengan pergantian ke dalam situasi kita sekarang. Sementara asumsi dominan dalam akademi telah ditantang dari berbagai arah, feminisme sejauh ini telah memiliki dampak paling institusional; Bab 5 mengulas beberapa argumen feminis tentang teater dan perguruan tinggi. Bab 6 mempertimbangkan catatan dari hubungan antara *Performance* kontemporer dan sejarah *avantgarde*, dan menelusuri munculnya pemikiran poststrukturalis pada 1960-an. Bab 7 mengulas argumen yang mendukung dan menentang ‘*performance*’ sebagai paradigma baru untuk menggantikan ‘teater’, karena *PerformanceStudi* telah mapan sebagai sebuah kajian. Bab 8 memetakan beberapa konsep kunci yang dibahas oleh disiplin baru, dan bab 9 mempertimbangkan hubungan yang rumit antara postmodernisme dan *performance*. Bab 10 kemudian melihat beberapa cara terbaru di mana istilah ‘drama’, ‘teater’ dan ‘*performance*’ telah dipetakan dalam kaitannya satu sama lain.

Bagian kedua, Kata Kunci, menawarkan silsilah dan/atau perdebatan seputar beberapa konsep kunci. Ini tidak dimaksudkan sebagai daftar yang komprehensif; kata-kata telah dipilih yang menurut kami paling relevan, atau provokatif, untuk menjelaskan tiga istilah yang menjadi judul buku ini. Ajakannya adalah untuk menceburkan diri ke dalamnya kemudian keluar dari bagian ini; memang demikian yang diinginkan buku ini secara keseluruhan. Sementara paruh pertama disusun kronologis secara garis besar, ini bukan argumen yang sedang berlangsung. Setiap bab dapat dibaca sebagai entitas yang berdiri bebas; atau sebagai bagian dari jejaring argumen yang saling berkaitan. Buku ini tidak memberikan definisi; sebaliknya ia menetapkan peta dan narasi. Bagian utama dari pekerjaannya adalah menyelidiki apa definisi, peta dan narasi yang dibuat orang lain, untuk apa efeknya; dan dalam keadaan apa. Jadi dalam banyak hal merupakan silsilah istilah dan juga bidang disiplin. Terkadang kami bekerja dengan fokus yang sangat dekat; pada orang lain dengan pandangan yang lebih luas. Tetapi kami tidak mencoba untuk mengambil tinjauan yuridis. Sebaliknya kita menarik benang untuk mengurai wacana, praktik kelembagaan, dan terutama problematika.

Buku ini awalnya disusun oleh penerbit sebagai dua buku: *Drama and Theatre* dan *Performance and Performativity*. Tetapi kami berpendapat bahwa ini akan bekerja untuk menopang pembagian biner hirarkis yang membutuhkan dekonstruksi, dan memang mulai runtuh. Pembagian cenderung membuang ‘teater’ ke model sastra dan tradisi Aristoteles; dan untuk menyarankan suatu kebetulan yang diperlukan antara bentuk-bentuk baru dari *performance* estetik,

kekhawatiran dengan *performativity* kehidupan sehari-hari dan teorisasi budaya melalui kerangka *performance*. Tapi ceritanya tidak sesederhana seperti yang kami harapkan. Posisi kami sendiri tidak terkunci di kedua sisi dari biner yang menghilang, karena tujuan kita adalah untuk mengatur ketiga istilah dalam permainan, saling berhubungan satu sama lain dalam keadaan historis tertentu.

Setiap buku harus menetapkan batasnya. Fokus dan kerangka narasi utama kami berarti bahwa kami sebagai missal belum mempertimbangkan *Performance* di Timur; melacak wacana-wacana lain di luar feminisme yang telah menantang pengecualian kategori-kategori Barat yang dominan, atau ikut serta membahasnya. Dan kami belum menemukan bahan yang cukup untuk menjamin entri kata kunci pada Proses atau Dokumentasi sebagai misal. Namun demikian, kami berharap buku ini akan berguna tidak hanya dalam studi drama, teater, dan *performance*, tetapi dalam semua disiplin yang sekarang menggunakan kata '*Performance*'.

Hampir setiap kata bisa bermakna ganda, demikian juga dengan *Performance*. Praktiknya juga berbeda dengan nama yang berbeda. Demi konsistensi dalam buku ini, kami telah mengadopsi konvensi yang disarankan Noël Carroll untuk mengkapitalisasi '*Performance*' untuk menunjuk apa yang mungkin juga disebut 'seni langsung' (*liveart*), 'seni pertunjukan' (*performance art*) atau 'pertunjukan seni' (*art performance*) (lihat halaman 183).

Secara khusus kami berterima kasih kepada editor kami, Liz Thompson dan Talia Rodgers di Routledge atas bimbingan, kesabaran dan ketekunan mereka;

untuk editor seri John Drakakis; dan ke Sophie Nield untuk sarannya yang membangkitkan semangat.





# BAGIAN SATU

## SILSILAH

### 1. DRAMA DAN TEATER SEBAGAI MATA KULIAH DI PERGURUAN TINGGI

Program sarjana dalam bidang drama pertama kali dikenal di Amerika Serikat pada tahun 1914. Jurusan drama di universitas yang ada di Inggris pertama kali ada pada tahun 1947. Mengapa ada kesenjangan yang begitu panjang diantara keduanya? Dalam mengeksplorasi jawaban pertanyaan ini, akan ditemukan bahwa tidak hanya sikap yang berbeda terhadap perguruan tinggi drama sebagai sebuah institusi, tetapi juga konsepsi yang berbeda tentang drama itu sendiri. Ini akan menjadi awal proses panjang buku ini dalam memetakan berbagai pemahaman tentang drama dan teater.

Bab ini akan dimulai dengan momen pendirian jurusan drama di Inggris, dan kemudian kembali ke Amerika Serikat. Jurusan dramapertama kali didirikan di Bristol dan memiliki dua tujuan utama; pertama untuk belajar drama sebagai proyeksinyata dari sebuah naskah, dan yang kedua untuk mengatasi masalah sosial yang ditimbulkan oleh perkembangan pesat dalam dunia hiburan drama populer. Tidak ada niat untuk melatih mahasiswa untuk bermain teater. Para mahasiswa, bagaimanapun juga perlu mempelajari naskah drama tidak hanya

sebagai karya sastra tetapi juga teater dalam konteks seni, arsitektur dan kondisi sosial (Wickham dalam James, 1952:106-7).

Sebagian besar tujuan yang disebutkan di atas memungkinkan pembentukan sebuah jurusan drama. Secara internal, Bristol sudah memiliki penggemar dan ahli dalam bidang drama di Jurusan Bahasa Modern dan Bahasa Kuno. Sedangkan secara eksternal, adanya Theatre Royal (dengan sekolah teaternya) dan juga BBC, keduanya berada di OldVic; dimana Wakil Rektor Bristol terlibat dengan kedua organisasi tersebut sehingga memberi pengaruh yang sangat besar. Konsentrasi pembahasan pada teks adalah pengembangan lebih lanjut dari hal yang telah dilakukan pada jurusan bahasa; sedangkan ketertarikan pada perkembangan hiburan dramatik lebih menjadi fokus BBC. Tapi yang kemudian terjadi melampaui semua hal itu. Mengingat kembali saat pengukuhan sebagai profesor yang pertama pada tahun 1961, Grynne Wickham mengatakan bahwa dalam melahirkan jurusan drama, Bristol telah memberikan bentuk dan substansi untuk sesuatu yang dalam banyak hal dianggap tidak jelas, belum dijelajahi, dan tidak diekspresikan, menjadi menarik bagi orang-orang yang tak terhitung banyaknya (1962:44). Ada prasangka pada pertengahan 1940-an, bahwa drama adalah suatu bagian agenda sosial yang lebih besar dan pembentukan jurusan di perguruan tinggi sesuai dengan kebutuhan sosial.

Namun sebagai jurusan yang pertama dari yang sejenis, ada ketidakpastian tentang peran dan tanggung jawabnya. Jurusan drama harus mendefinisikan dirinya sendiri, dan melakukannya dengan memposisikan diri dalam kaitannya dengan tiga titik acuan. Ketiganya akan dilihat dan berpendapat; bahwa perhatian

dan perdebatan di lingkungan drama di perguruan tinggi mengalir dari posisi dan sejarah kelembagaannya. Hal tersebut sama seperti tujuan kurikulum dari jurusan yang ada di Bristol yang lebih mengalir secara lokal berdasar kepentingan mereka yang ada didalamnya.

Acuan pertama untuk perguruan tinggi drama di Inggris pada akhir 1940-an dan awal 1950-an adalah Amerika Serikat (lihat Jackson 192004) untuk penjelasan tentang munculnya studi teater dalam konteks perubahan misi sosial di universitas). Pada tahun 1912 George Pierce Baker telah memperkenalkan penulisan naskah di kelas bahasa Inggrisnya di Harvard, dan mendirikan tempat untuk mementaskan pertunjukan. Program drama pertama yang mengarah pada gelar akademik didirikan di Carnegie Institute of Technology pada tahun 1914. Pada tahun 1926, program sarjana profesional pertama dimulai di Yale. Meskipun jurusan drama di Amerika Serikat telah lebih lama didirikan, tetapi dianggap sebagai bentuk yang agak berbeda dari apa yang diberlakukan di Inggris, di Amerika Serikat lebih berorientasi pada praktik.

Permasalahan tersebut dimunculkan pada simposium Colston di University of Bristol pada bulan April 1951. Topiknya adalah 'Tanggung Jawab perguruan Tinggi terhadap Teater', secara signifikan dijelaskan sebagai kurangnya usaha untuk mendapatkan dukungan dana bila dibanding simposium sebelumnya (James 1952 : v). Salah satu kontributor, Sawyer Falk menggambarkan sistem Amerika. Dia menekankan bahwa drama dianggap sebagai subjek akademik yang penting dan bahwa jurusan-jurusan di Amerika berusaha sekuat tenaga mendidik 'laki-laki dan perempuan yang mumpuni' daripada hanya sekedar menghasilkan

lulusan yang semata-mata 'sesuai dengan pekerjaan'. Tapi sementara bidang kejuruan teater bukan tujuan utama, ia berpendapat bahwa 'tidak lebih tidak masuk akal bagi jurusan drama untuk menghasilkan seniman teater, dibanding sekolah kedokteran menghasilkan dokter'. Ketika kurikulum berisi mata kuliah 'konten', dan *'performance'*, ia mencatat adanya semacam keangkuhan yang berhubungan denganyang disebut terakhir. Pada saat yang sama ia berhati-hati untuk menentukan keterampilan seperti apa yang pantas untuk dipelajari di perguruan tinggi dan mana yang tidak: misalnya desainer panggung dan kostum dan bukannya sekedar menjadi tukang kayu atau tukang rias (James; 1952:8-11).

Meskipun dalam pernyataan Falk prinsip pendidikan yang manusiawi adalah yang paling penting, Tyrone Guthrie dalam pengantar makalah seminar mengatakan 'sebagian dari kita menyuarakan dengan lantang ketidaksetujuan terhadap apa yang dianggap terlalu ditekankan oleh Falk, yaitu pada aspek praktikal . . . Teknik drama adalah studi untuk sesuatu yang bersifat spesialis, dan studi semacam itu bukan menjadi domain perguruan tinggi. Semestinya dari tahap-tahap dasar hingga ke sekolah yang bersifat teknik, atau dalam bentuk yang lebih khusus, yaitu akademi drama'. Setelah diskusi lebih lanjut tentang hubungan antara perguruan tinggi drama dengan praktek profesional dimanase bagian besar peserta diskusi adalah mahasiswa, Guthrie menyimpulkan: 'fungsi dari perguruan tinggi dalam kaitannya dengan drama, maka tampaknya adalah untuk memberikan masukan berupa teori tentang drama. . . . Yang diinginkan dari perguruan tinggi adalah sebuah teori, dasar filosofis yang dapat dikaitkan dengan kegiatan praktis'(James, 1952: 2). Di sini, empat tahun setelah pendiriannya sebagai sebuah

disiplin ilmu di perguruan tinggi, drama menampakkan kecemasan seputar peran praktik yang sesuai serta tetap menyatu dengan drama tersebut. Penolakan keras dari Falk tampaknya menunjukkan kegugupan, dalam konteks jurusan humaniora di perguruan tinggi yang berbasis teks, tentang pelatihan keterampilan dan pelatihan kejuruan.

Jurusan humaniora itu sendiri memberikan referensi kedua untuk perguruan tinggi drama yang baru muncul. Di Bristol, sebagaimana telah disebutkan, mereka memainkan peran dalam pembentukan jurusan baru, tetapi hubungan itu juga lebih diakui dalam konteks secara umum. Salah satu dari mereka di seminar Coiston pada tahun 1951 adalah Neville Coghill yang mengajar Bahasa Inggris di Universitas Oxford dan aktif dalam produksi teater mahasiswa (Bentley 1948: kata pengantar). Dia menyarankan perguruan tinggi drama dapat dibandingkan baik dengan bidang sejarah, atau perbandingan antara bahasa modern yang lebih akhir menjadi mapan dengan Bahasa dan Sastra Inggris. Dalam membuat perbandingan ini, Coghill berusaha menentukan kualitas pikiran yang diperlukan untuk mempelajari drama di perguruan tinggi dan yang dikembangkan olehnya.

Dia membandingkan proporsi ‘pengetahuan rasional’ dengan ‘persepsi intuitif’ dalam berbagai disiplin ilmu. Dalam studi sejarah, intuisi bersifat subordinat terhadap prasio, yang memberi ketangguhan dan mengajarkan akurasi serta kesabaran kepada mahasiswa. Keseimbangan berbeda dalam Sastra Inggris dimana objek studi adalah lebih berupa karya imajinatif penyair daripada fakta sejarah. Meskipun demikian, studi literatur mendorong ‘pemuhan pengetahuan

faktual yang pasti dan terperinci'. Makna sebuah drama, bagaimanapun juga hanya dapat ditemukan dalam latihan dan produksi. Jadi, kecuali seorang pembaca diberkati dengan imajinasi tiga dimensi yang sempurna, dia tidak akan dapat memahami gaya sesungguhnya suatu pementasan drama dari apa yang tercetak di buku. Ketika menggunakan kata 'gaya' Coghill sedang mencoba untuk meletakkan konsep pemikirannya pada sesuatu yang menandai perbedaan antara seni dan sains. Ini adalah kata yang multi tafsir, dan definisinya tergantung pada sesuatu yang sama multi tafsirnya. Gaya terutama berkaitan dengan kualitas, 'sehingga untuk memahami gaya. ... adalah untuk melihat kualitas proposisi di atas dan melampaui proposisi itu sendiri'. Coghill menyarankan sesuatu yang terpisah dari pembagian antara faktual dan imajinatif; yaitu apa yang disebutnya 'gaya' (James 1952: 41-3).

Ia menyimpulkan bahwa mempelajari drama harus melibatkan lebih banyak penilaian subjektif yang tidak bisa diterima oleh disiplin ilmu dengan cara yang meyakinkan. Ini memberikan pelatihan yang kurang teliti bila dibandingkan karya sastra. Di Oxford misalnya, pengajaran sastra Abad Pertengahan dan Inggris Kuno sebagian dirancang untuk menjamin 'ketangguhan'. Yang dapat mengurangi ketangguhan tersebut adalah 'kesenangan', dan kesenangan terutama terkait dengan drama yang 'ditujukan untuk hiburan dengan lebih sepenuh hati dibandingkan dengan karya sastra non-drama'. Dikatakan bahwa drama memiliki kontribusi khusus untuk masuk dalam bidang sastra dan hal itu perlu dipahami dalam sebuah produksi drama. Meskipun sastra pada umumnya mencerminkan kesinambungan pemikiran dan sejarah manusia, namun sastra drama dengan

segala keunggulannya tetap merupakan karya yang tidak mencerminkan kesinambungan sejarah dan pemikiran manusia. Para mahasiswa di bidang ini hanya dapat mencapai pengetahuan yang alakadarnyaterhadap perkembangan manusia (James 1952: 45-7).

Perbedaan intelektual yang diidentifikasi oleh Coghill tampaknya dilembagakan pada tahun-tahun awal Jurusan Drama di Bristol. Melihat kembali tahun-tahun itu dari tahun 1961, Wickham menguraikan bagaimana silabus jurusan berubah dari studi drama dan dramawan ke studi tentang tempat, adegan dan mesin, serta kemudian ke penonton. Mereka yang tidak setuju mengatakan bahwa objek keilmuan mereka lebih sesuai dengan bidang arsitek, ilmuwan, ekonom, dan sejarawan sosial. Drama singkatnya, bukan sebuah bidang studi; hanya kumpulan fragmen yang bisa jadi menarik atau tidak menarik, tetapi merupakan bagian yang tidak terlalu penting dari semua disiplin ilmu yang sudah ada (Wickham 1962:46). Dalam penjelasan selanjutnya tentang perkembangan disiplin ilmu drama, Rose menunjukkan bahwa sikap terhadap drama ini mengarah kekekhawatiran yang lain, yaitu bahwa keterlibatan yang lebih intuitif dalam pertunjukan drama tidak dapat dinilai secara akademis dengan yang pada gilirannya menyebabkan ketidakseimbangan dalam pengajarannya (1979: 13). Seperti yang terlihat dengan acuan ke jurusan-jurusan yang ada di Amerika, bentuk nyata dari kegelisahan yang muncul dalam disiplin ilmu yang berkaitan dengan praktik kejuruan. Jadi sekali lagi perlu dicari akar permasalahannya. Hal ini tidak berkaitan dengan pernyataan Rose tentang penilaian, meskipun itu tetap penting; ini pada dasarnya bukan fiksasi pada perbedaan yang jelas antara fakta



(tekstual, historis) dan perasaan (intuisi, subyektif). Ini menghubungkan dengan gagasan bahwa drama, ketika mencoba untuk 'diakui' secara intelektual (menurut Wickham), berakhir sebagai suatu disiplin. Hal tersebut meminjam dari domain sastra, arsitektur, sosiologi, dll tanpa mengamati protokol intelektual mereka merupakan 'kumpulan fragmen'. Meskipun telah dibalik konsep pemikirannya, pengamatan semacam ini tetap berlangsung hingga tahun 1990-an: beberapa pendukung *performance studies* berpendapat bahwa kekuatan sebuah disiplin terletak persis dalam sifat eklektiknya.

Wickham pada tahun 1961 memiliki jawaban yang berbeda. Menggambarkan sikap permusuhan dari disiplin lain dia berkata: 'Kami bertemu muka dengan perpecahan pengetahuan, pemisahan artifisial dari satu aspek subjek ke lainnya, tersirat dalam spesialisasi, pembagian masyarakat melawan diri sendiri yang menghasilkan anarki'. Spesialisasi mengabaikan segala sesuatu yang seharusnya diminati oleh seorang mahasiswa. Daripada mempersiapkan diri untuk memahami masyarakatnya sendiri, tradisi dan prospeknya, mahasiswa secara sistematis terisolasi dari hal tersebut di atas serta secara diam-diam menyeret diri sendiri sebagai lulusan yang menjadi bagian dari kelas penguasa dan terputus dari sebagian besar masyarakat yang mimpi dan perjuangannya pertama-tama mendorongnya masuk ke perguruan tinggi (Wickham 1962: 48). Salah satu alasan untuk memiliki drama pada kurikulum sarjana adalah bahwa ia lolos dari spesialisasi yang merusak ini. Sebenarnya hal tersebut bisa dilakukan bahkan lebih baik, berkaitan dengan segala sesuatu yang telah diklaim Coghill dalam karya sastra sepuluh tahun sebelumnya. Drama dapat memperlakukan Peradaban Barat

sebagai satu tradisi homogen, tidak seperti Sastra Inggris yang dimulai lebih dari separuh jalan, tidak terbagi secara artifisial berdasarkan letak geografis seperti bahasa modern, tidak terpecah menjadi dua seperti dunia mandiri dari sejarah modern dan kuno (hlm. 50). Keseragaman ini, akses ke keutuhan melalui penelitian, memiliki efek menguntungkan pada orang yang sedang belajar. Dalam disiplin seni, tangan dapat dipersatukan kembali dengan hati dan kepala; seluruh kepribadian manusia yang bekerja sebagai entitas yang terkoordinasi. Bukanlah suatu kebetulan bahwa psikiatri modern telah menemukan nilai terapeutik dalam aktivitas dramatik (hal. 51). Ada nilai lain yang melekat pada studi drama di perguruan tinggi yang bahkan lebih penting (konteks Inggris sebagai *welfare-state* dalam rekonstruksi pascaperang) drama menawarkan forum untuk studi dan mendiskusikan nilai-nilai moral, salah satu darisedikit forum yang masih hidup yang tersisa bagi kita di mana kepentingan kaum ningrat dan orang kebanyakan dapat dibicarakan tidak secara individual dan terpisah tetapi karena terkait satu sama lain dalam kerangka masyarakat persemakmuran (hal. 53).

Namun demikian, ada lebih banyak hal yang dikatakan Wickham dari sekedar antusiasme demokrasi *welfare-state*. Ini adalah poin ketiga referensi perguruan tinggi drama baru dalam memposisikan dirinya. Argumen Wickham untuk kurikulum yang membuat orang utuh secara fisik yang kemudian mengakui tugas sosial mereka adalah argumen yang berasal dari pendidikan pra-perang.

Pada 1921 Dewan Pendidikan telah membentuk Komite Pendidikan Orang Dewasa. Pendidikan Orang Dewasa tumbuh dari gerakan perluasan perguruan tinggi pada tahun 1880 yang berusaha memperluas manfaat pendidikan universitas

kepada salah satunya; para anggota kelas pekerja yang tertarik pada pengembangan diri mereka. Komite itu menerbitkan laporan tentang *The Drama and Adult Education* (1926). Mewakili dewan dalam diskusi ini adalah sejarawan teater amatir, Sir Edmund Chambers. Salah satu yang terlibat didalamnya, penulis drama dan sutradara Harley Granville Barker mengatakan dia yakin bahwa minat saat ini adalah tidak sekedar usaha mencari ekspresi diri, tetapi mencari ekspresi kooperatif yang jauh lebih rumit di dalam sebuah drama. Lainnya mengatakan bahwa tugas kelas hanya mengembangkan satu bagian, yaitu bidang intelektual, sedangkan produksi drama mengharuskan pelatihan seluruh manusia secara utuh (Rose 1979: 5). Komite merekomendasikan kepada perguruan tinggi dan otoritas pendidikan setempat 'pengenalan kelas-kelas literatur drama'. Dalam serangkaian kajian mendalam di dalam kelas produksi drama ditemukan bahwa nilai drama yang tertinggi adalah sebagai instrumen pendidikan' (dalam Rose 1979: 5). Sambil menyambut kemunculan School of Dramatic Study and Research di East London College (tempat Allardyce Nicoll bekerja) dan University of London Diploma in Dramatic Art, perkuliahan dalam bidang Art of the Theatre akan diberikan di jurusan yang beragam di berbagai perguruan tinggi (Rose 1979: 5).

Status drama yang aneh - resmi tetapi selalu eksternal - ditunjukkan di Oxford. Universitas Oxford sejak 1880-an, telah memiliki tradisi kuat drama mahasiswa (seperti Cambridge), yang mendapat dukungan dari staf pengajar. Tetapi hal ini sebagai catatan, bersifat ekstra kurikuler. Seperti banyak karya drama berkelas nasional, kekuatan pendorong berasal dari dan dikaitkan dengan kelompok amatir. Ketika perguruan tinggi mengeksplorasi kelayakan

memperkenalkan studi teater ke dalam kurikulum pendidikan tingkat sarjana, *Report of the Drama Commission* (1945) menyimpulkan bahwa hal tersebut tidak sesuai (Granville Barker telah memberikan isyarat, dengan membedakan antara aktor yang membenamkan diri pada drama yang dipentaskannya dibanding dengan mahasiswa yang tetap ‘terpisah’ dan ‘kritis’). Di sisi lain, Oxford merasa puas karena drama tetap menjadi bagian dari Pendidikan Orang Dewasa.

Sementara pelatihan ‘manusia seutuhnya’ menjadi bagian Pendidikan Orang Dewasa, yang menentukan kualitas pendidikan sarjana adalah fokus pada kemampuan kritis dan spesialisasi. Asumsi tentang kesesuaian drama untuk yang pertama (bersikap kritis) tetapi bukan yang kedua (spesialisasi) adalah persis apa yang dirasakan Wickham di Bristol. Gerakannya, dalam pidato pengukuhan pada 1961 adalah untuk mengubah hal ini dari hulu. Seperti yang telah kita lihat, dia menangkap semangat zamannya dengan menyatakan bahwa pendidikan perguruan tinggi dalam ‘kesejahteraan bersama’ yang beradab seharusnya benar-benar tentang keutuhan dan kendaraan untuk itu adalah drama. Ini mengatur jalan bagi departemen yang akan datang. Program pada jurusan di Universitas Manchester didirikan pada tahun 1961, mengatakan bahwa ‘pendidikan siswa drama dijalani dengan hati dan tubuh dan pada saat sama juga dengan kepala’; dan juga pada jurusan yang sama di Hull pada 1963 mengatakan bahwa pengajaran formal mereka diperkuat oleh kerja praktik, sehingga ‘kepala, hati, dan tangan terlibat pada satu waktu yang sama’ (dalam Rose 1979: 20, 21).

Untuk jurusan drama, fokus Pendidikan Orang Dewasa pada ‘manusia seutuhnya’ mungkin merupakan cara yang berguna untuk mendefinisikan diri

mereka dalam budaya perguruan tinggi. Namun, Pendidikan Orang Dewasa sendiri tetap tidak merupakan bagian integral dari perguruan tinggi. Di Universitas Leeds, ada lagi tradisi drama amatir yang kuat tetapi inisiatif ke arah jurusan drama datang pada tahun 1960 dari George Hauger dari jurusan Pendidikan Orang Dewasa dan Arthur Wise dari Jurusan Pendidikan. Usulan silabus mereka menempatkan kajian bersama pada pemain, penonton dan genre dengan pertimbangan sosiologi, psikologi dan filsafat. Perguruan tinggi memutuskan waktu tidak tepat untuk mendirikan departemen terpisah, meskipun itu dikompromikan dengan pendanaan *fellowship* baru di Drama. Secara signifikan jurusan seperti yang dibayangkan oleh Hauger dan Wise tidak pernah terwujud; Drama di Leeds menjadi bagian dari Jurusan Bahasa Inggris (Kanend: 8-12).

Kasus Leeds membawa kembali ke permukaan sesuatu yang ditutupi oleh retorika tangan-dan-kepala Wickham. Kecemasan di lingkungan perguruan tinggi mengenai pendidikan drama universitas dan komitmen sosial versus analisis seni terhadap drama. Kecemasan ini dapat memanifestasikan dirinya dalam argumen seperti apa seharusnya tempat sejarah institusional dan analisis tekstual; dan apakah studi drama yang tepat harus difokuskan pada apa yang bersifat kontemporer dan 'relevansi' sosial (dengan mempertimbangkan penggunaan istilah yang disukai).

Penyatuan kembali tangan dan kepala, pengalaman keutuhan, memiliki daya tarik utama dalam wacana-wacana drama, karena ia menawarkan untuk berdamai satu sama lain dengan lawan potensial lainnya yang telah kita catat: teori versus praktik, perbedaan antara fakta dan perasaan, drama sebagai eklektik

dan koleksi fragmen. Namun tidak lama setelah wacana itu muncul, dasar-dasar kredibilitasnya mulai runtuh. Retorika keutuhan berasal dari tradisi Pendidikan Orang Dewasa liberal yang telah ketinggalan jaman, menjangkau kembali misi Reformasi Anglikanisme 1880-an dan ideologinya tentang pribadi 'utuh'. Hal itu mengumpulkan urgensi pada masa rekonstruksi pasca perang untuk Inggris baru yang demokratis. Tetapi pada awal 1970-an ide-ide seperti itu tampaknya menjadi sentimen. Pada awal 1980-an ada seorang perdana menteri yang menyatakan tidak ada hal seperti itu di masyarakat. Dan salah satu tindakan paling awal pemerintahannya, pada tahun 1981, adalah penutupan sejumlah jurusan drama.

## **2. DRAMA DAN TRADISI SASTRA**

Bagian ini melihat kontribusi pada teori drama oleh apa yang dianggap sebagai kritik sastra tradisional. Hal tersebut berpendapat bahwa produksi drama mengganggu kemapanan aktivitas kritik sastra. Metodenya adalah untuk mendeskripsikan beberapa gagasan utama dari serangkaian penulis normatif, sementara pada saat yang sama memperhatikan hubungan yang diasumsikan terjadi pada drama, yaitu di satu sisi pada puisi dan di sisi lain pada kondisi saat pertunjukan langsung. Dari keterkaitan ini muncul sebuah kritik yang tidak hanya melihat sastra sebagai bagian kebudayaan.

### **PERGAULAN TANPA BATAS ANTARA RAJA DAN PELAWAK:SIDNEY**

Salah satu upaya paling awal dalam bahasa Inggris untuk menjelaskan fungsi drama dilakukan oleh penulis dan teoretisi *Elizabethan*, Philip Sidney (1554–86) dalam buku *Defense of Poetry* (c.1579). Pengakuan tentang drama datang sebagai bagian dari pendapat umum tentang pentingnya puisi bagi negara. Menggunakan

argumen yang paling terkenal dari Horace, Sidney mengatakan bahwa puisi adalah media instruksi yang efektif karena berbeda dengan filsafat, puisi memberi kesenangan bagi pembaca atau pendengarnya. Kapasitasnya untuk merangsang keterlibatan emosional sebagai salah satu kekhasan puisi, mengarah ke refleksi pada hubungan antara penonton dan karya seni: 'Siapa yang membaca Aeneas menggondong si Tua Anchises di punggungnya, dan tidak menginginkan keberuntungannya ...?' (1975: 41). Bentuk empati ini dihasilkan dari aktivitas membaca. Namun bagi pemirsa, pengalaman itu agak berbeda: tragedi 'membuat para raja takut menjadi tiran, dan tiran memanifestasikan humor tirani mereka; dengan mencampuradukkan antara kekaguman dan simpati, mengajarkan ketidakpastian dunia ini' (hal. 45). Meskipun rasa simpati tetap diperhitungkan, tetapi formula Sidney cenderung menunjukkan respon dominan terhadap tragedi berkaitan dengan moralitas.

Sebagai media untuk menggerakkan kekaguman dan simpati, sebenarnya drama yang telah dilihat Sidney kurang ideal. Mereka melakukannya karena mereka tidak memperhitungkan tempat dan waktu, 'dua hal yang diperlukan dari semua tindakan fisik' (1975: 65). Penonton diharapkan untuk menerima bahwa Asia adalah salah satu sisi panggung dan Afrika yang sisi lainnya, atau bahwa dalam dua jam seorang anak dilahirkan, tumbuh dan memiliki anak sendiri. Sidney mengatakan kepada kita bahwa pandangannya tentang tempat dan waktu tidak hanya sesuai dengan Aristoteles tetapi juga dengan 'pendapat umum' (1975: 65). Sebenarnya 'kesatuan' tempat dan waktu ini telah dikaitkan dengan Aristoteles oleh ahli teori Italia, Castelvetro dari abad keenam belas. Untuk



Sidney yang menuliskan karyanya di Inggris pada tahun 1579–80, perkembangan penuh masa akhir Drama Elizabethan belum terjadi; karyanya merupakan komentar pada praktik teater yang sebenarnya daripada sintesis teori-teori utama Eropa. Dalam menerapkan teori-teori itu ke dalam budaya Inggris, keteguhan mempertahankan teori sangatlah penting. Tetapi pandangannya tidak sepenuhnya tidak terpengaruh oleh praktik artistik domestik.

Karena ketika bergerak lebih dekat ke arah pertimbangan ‘tindakan fisik’, model puisi yang secara efektif menginstruksikannya melalui kegembiraan menjadi rumit. Hal ini menjadi jelas setelah melihat kegagalan dengan konsep tempat dan waktu, ia berpendapat bahwa drama tidak menghormati batas-batas pada umum: ‘raja dan badut yang berbaur. . . sehingga tidak jelas lagi adanya rasa segan kepada raja dan kelucuan badut, atau ketangkasan yang tepat sebagai hasil dari perpaduan tragi-komedi mereka’ (1975: 67) (hanya budaya yang membanggakan diri pada segala sesuatu yang bersifat murni akan memiliki masalah dengan percampuran). Bagian-bagian yang lucu dari tragedi menunjukkan ‘tidak ada apa pun selain keserakahan, tidak ada tempat bagi keluguan, atau pertunjukan ekstrim dari kekakuan memang cocok untuk mengangkat tawa yang lepas, dan tidak ada yang lain’ (hal. 67).

Praktikdrama yang sebenarnya terlalu fisik dengan hadirnya penonton secara nyata, membawanya jauh dari dunia ideal puisi yang menawarkan empati tanpa perasaan. Puisi sebagai media pelaporan dan penggambaran, dapat menghindari ketidakwajaran dan kekacauan yang dihasilkan dari upaya drama

untuk menunjukkan apa yang tidak bisa - atau lebih tepatnya, tidak seharusnya - diwakili.

### **KENYATAAN YANG DILEBIHKAN: DRYDEN**

Delapan puluh lima tahun kemudian, puisi lagi-lagi menjadi judul karya drama penyair Masa Restorasi, John Dryden (1631–1700). *'Of Dramatic Poesy: An Essay'* ditulis pada 1665–6, dan sekali lagi ini mendahului perkembangan besar yang dramatis, yaitu masa Restorasi. Seperti karya Sidney, esai Dryden adalah sintesis ide-ide Eropa. Sementara drama lokal mempermalukan Sidney, bias karya Dryden mengarah pada hal-hal yang berskala nasional dan kontemporer. Esai ini ditulis sebagai dialog yang bergerak melalui serangkaian oposisi: yang kuno melawan modern, dengan memihak yang kedua, dan kemudian Prancis melawan Inggris, memihak Inggris. Begitu tiba pada preferensi untuk yang bersifat kontemporer, Dryden memunculkan perdebatan tentang kealamian bahasa, untuk mempromosikan nilai syair berirama. Drama yang ideal adalah, yang modern, dalam Bahasa Inggris dan dengan nilai artistik yang ditinggikan.

Syair yang berima memiliki hubungan khusus dengan 'alam'. Pembahasan tentang ini mungkin menempatkan Dryden dalam wilayah pembahasan yang paling menarik. Awal esainya membicarakan konsep 'Aristotelian' secara tepat, yang terkenal dengan kesatuan (*unities*), untuk pertama kalinya dalam Bahasa Inggris. Pendapat Aristoteles versi Sidney, di mana rasa iba (*pity*) dan rasa takut (*fear*) digantikan oleh belas kasih (*compassion*), keteguhan (*concernment*), dan elemen ketiga baru 'kekaguman' (*admiration*), (yang diambil Sidney dari Minturno, penyair dan kritikus Italia). Tetapi sementara Sidney tidak menyukai

praktik kontemporer yang rumit, bagi Dryden praktik itu harus dihargai demi dirinya sendiri. Dalam drama karya Jonson, dia menempatkan konsep ‘humor’ yang tidak ada dalam Drama Prancis tetapi secara karakteristik muncul dalam Drama Inggris. Memang juru bicara Dryden mengklaim bahwa Bahasa Inggris tidak meminjam apa-apa dalam konteks drama dari Prancis: ‘alur drama kami (Dryden) ditunen dengan Bahasa Inggris’ (1968: 65).

Perumpamaan dengan mesin tenun ini tidak terutama untuk menegaskan bahwa semua yang mereka hasilkan baik karena mereka adalah Orang Inggris. Alih-alih sarannya adalah apa yang diproduksi oleh Orang Inggris adalah sesuatu yang akan menjadi ciri khas Inggris. Dengan kata lain, bentuk artefak memiliki sesuatu yang berhubungan dengan tradisi sastra dengan masyarakat dimana ia diproduksi. Ide ini diartikulasikan sepenuhnya saat Dryden menjelaskan alasan mengapa Prancis lebih memilih tragedi dibanding komedi; ‘Seperti kita yang lebih pemurung, mengalihkan perasaan tersebut pada karya-karya kita; sedangkan mereka (orang Perancis), yang lebih terbuka dan periang, mengekspos diri dalam karya yang lebih serius’ (hlm. 60). Perdebatan mengenai keunggulan Inggris dibandingkan Prancis telah mengaitkan kembali diskusi Sidney tentang bentuk dramatik, yang membuat bentuknya tidak dapat dipisahkan dari kondisi-kondisi produksinya (bahkan jika kondisi-kondisi ini bergantung pada gagasan umum tentang karakter bangsa).

Sementara desakan keniscayaan secara implisit berangkat dari teori Aristoteles, pembahasan tentang sajak secara tegas membantahnya. Aristoteles menurut Dryden, berpendapat bahwa yang terbaik adalah menulis tragedi dalam

jenis yang paling dekat dengan prosa. Dryden sendiri bagaimanapun, mengatakan bahwa tragedi itu harus ditulis dalam syair berirama dengan alasan bahwa sementara komedi meniru ‘orang biasa dan berbicara sewajarnya’ sedangkan tragedi adalah ‘representasi alam, tetapi alam ini ditampilkan ke tingkat yang lebih tinggi’ (p 87). Saat menyampaikan argumen ini, Dryden membalikkan hubungan puisi Sidney dengan drama, melihat tragedi lebih unggul daripada puisi epik. Dan, seperti epik, ‘untuk menjadi seperti alam, harus diatur melebihi kenyataan alami; karena seperti halnya patung-patung yang ditempatkan di tempat tinggi dibuat lebih besar daripada kenyataan, sehingga mereka dapat terlihat mata dalam proporsi yang sesuai’ (hal. 88).

Perumusan paradoksal ini – menjadi seperti alam dengan ditampilkan berlebih - secara sekilas membuat ide drama meniru kehidupan menjadi lebih kompleks. Ini berkaitan cara melihat dan mengakui dengan aktivitas peniruan. Seperti yang diketahui oleh Dryden, proses mencari memiliki berbagai distorsi di dalamnya. Misalnya dihasilkan dengan teknik perspektif. Patung tidak akan terlihat alami dilihat dari bawah jika dibuat seperti kenyataan. Mekanisme menonton dan mendengar memainkan bagian yang krusial. Dari sini Dryden bergerak menuju suatu kisah keadaan yang menggambarkan hubungan yang diinginkan antara pendengar dan bentuk dramatik. Sebagai jawaban, katanya, ‘kepedihan yang singkat dan cepat. . . bersama dengan kecerdikan dan manisnya irama sajak, tidak meninggalkan apa pun di dalam jiwa pendengarnya’, Seperti ‘bayangan’ dalam ‘ukisan, merupakan bentuk seni yang muncul untuk menghilang. Sementara bentuk utuh dari objek yang dilukis itu durenungkan,

orang lupa bagaimana cara melihat keutuhan bentuknya: ‘sementara kita memperhatikan keindahan lain dari hal ini, perhatian dan karya sajak itu terlupakan dari kita atau paling tidak tenggelam dalam kemanisannya sendiri seperti lebah kadang-kadang dikubur dalam madu mereka’(hal. 89).

### **PANGGUNG HANYA SEBATAS PANGGUNG: JOHNSON**

Delapan puluh tahun kemudian, kegembiraan Dryden yang tenggelam dalam keindahan terlihat agak berbeda: ‘Kecerdikan Charles menemukan cara yang lebih mudah untuk ketenaran, / Atautidakberharap terhadap karya Jonson atau nyala semangat Shakespeare’. Pernyataan ini meskipun salah, adalah karakteristik dari budaya Inggris yang sekarang melihat *Restoration* sebagai waktu pengabaian yang sangat dibutuhkan untuk diakhiri Revolusi Besar tahun 1688 di mana inisiatif politik diambil oleh tuan-tuan tanah: mereka mengundang William of Orange dari Belanda untuk mengambil tahta, mengantarkan pada aturan moral Protestanisme dan mendirikan Bank of England (1694). Daya tarik Restorasi diikuti oleh serangan balik. Jadi, tragedi yang memulai kehidupan sebagai sesuatu di atas alam itu sendiri, menurun, *crush'd by Rules, and weaken'd as refin'd* (Johnson 1971: 81). Semua menjadi kosong, formalis, filosofis - tidak bergairah atau apa adanya.

Sejarah drama yang khas ini, yang akan membekas pada dua abad berikutnya, dituturkan dari panggung pada malam pembukaan teater baru di Drury Lane pada 1747. Pembicaranya adalah aktor, dan manajer teater, David Garrick (1717-1779). Hal itu disampaikan dalam kedua kapasitasnya ketika dia mengambil alih tanggung jawab untuk bentuk sejarahnya ke penonton:

*Panggung menggemakan kembali suara publik*

*Hukum Drama yang diberikan Patronnya,  
Bagi kita yang hidup untuk menyenangkan, harus senang hidup.*

Kesenangan mulai saat itu bukan lagi menjadi kepentingan perseorangan tetapi secara korporat mendefinisikan apa yang dianggap menyenangkan. Dan itu adalah tugas para penonton untuk bersikeras agar drama kembali menjadi tiruan dari alam.

Pemikiran puritan radikal Sidney menyesalkan bentuk drama yang dijual ke selera dasar pendengarnya. Dryden menulis beberapa tahun setelah runtuhnya Persemakmuran puritan, melihat hubungan antara bentuk dan temperamen dengan semacam relativisme agnostik. Bagaimanapun bagi Garrick, London pada 1740-an memperlihatkan dirinya sebagai masyarakat 'sipil'. Penonton menyebut dirinya sebagai 'Kota' yaitu kumpulan orang-orang yang memiliki kekayaan dan pengaruh, merupakan kaum urban perkotaan dan bukannya ningrat dari keturunan. Dengan menjalankan kebebasan rasa dan penilaian, mereka memproklamasikan kebebasan dari absolutisme, tirani dan kepura-puraan dekaden. Tanggapan para penonton ini sebagai para pendukung kembalinya alam, menjadi perhatian utama bagi orang yang menulis naskah Garrick pada malam pembukaan itu, yaitu Samuel Johnson (1709–84).

Johnson memikirkan tentang drama dan khalayaknya terutama sehubungan dengan yang dia lakukan pada drama Shakespeare, di mana dia sedang mempersiapkan edisi yang diterbitkan pada 1765. Dalam pengantarnya, dia mengembangkan sebuah teori tentang tanggapan penonton. Kunci untuk kualitas Shakespeare menurutnya adalah bahwa ia didasarkan pada generalisasi: 'Orang-orangnya bertindak dan berbicara dengan pengaruh dari nafsu dan prinsip umum

yang melaluinya semua pikiran gelisah dan seluruh sistem kehidupan terus bergerak' (1969: 59). Dengan meletakkan fondasi ini, Johnson nantinya akan memungkinkan dirinya untuk menjelaskan bagaimana drama dapat menggerakkan penontonnya. Argumennya berasal dari apa yang oleh sebagian orang dianggap sebagai tradisi Aristoteles. Ini menunjukkan bahwa penonton tidak pernah diharapkan untuk percaya di dunia drama: 'penonton selalu sadar dan tahu, dari babak pertama hingga terakhir, bahwa panggung hanya panggung dan bahwa pemain hanya pemain (hlm. 70). Lalu bagaimana, tanya Johnson, apakah sebuah drama menggerakkan penontonnya? Ia melakukannya melalui generalisasi: drama mewakili 'penonton tentang apa yang akan dirasakannya jika ia harus melakukan atau menderita yang ada di sana yang dianggap atau dilakukan. Refleksi yang menyerang hati bukanlah bahwa kejahatan di depan kita adalah kejahatan yang nyata, tetapi bahwa itu adalah kejahatan yang bisa menimpa kita'. Johnson kemudian menghubungkan pengamatan ini ke dalam formulasi yang rapi. Sarannya adalah bahwa kita para penonton 'lebih baik meratapi kemungkinan daripada mengalaminya langsung' (hal. 71).

### **DRAMA DAN KEKUASAAN: SIDNEY, DRYDEN, JOHNSON**

Skeptisisme tentang keyakinan dan keberadaan memungkinkan Johnson untuk kembali dengan kekuatan baru untuk topik obsesif dalam teori sastra tentang drama: hubungan yang dipentaskan dengan yang tertulis, pementasan dan/sebagai puisi. Versi Sidney dari hubungan ini memperjelas mengapa hal tersebut penuh dengan kecemasan: teks tertulis adalah yang tetap. Di depan penonton dan tuntutan langsung mereka, beberapa hal lain ditambahkan menjadi tidak tetap dan



cair. Dan kecemasan itu menjadi ciri khas hampir semua ahli teori drama yang lingkungannya berkaitan dengan tulis-menulis dan buku. Dalam masyarakat di mana keaksaraan merupakan karakteristik kelas, kerentanan dari budaya tulis menggambarkan ketakutan terhadap dirinya sendiri sama dengan keadaan sosial dan pertimbangan estetika. Jadi bahkan untuk drama Dryden harus tetap di tempatkan sebagai syair berirama, yang merupakan ‘aturan dan garis yang dengannya [ketentuan hukum] menjaga bangunannya tetap kompak dan seimbang, jika tidak imajinasi tak bertepi akan menjadikannya tak beraturan ataupun liar’ (Dryden 1968: 91).

Dalam setiap kasus, teks dramatik tertulis muncul sebagai tempat negosiasi antara aturan yang terkonstruksi dan kekuatan yang akan menantanginya. Selanjutnya tidak ada bentuk seni lain yang dianalisis oleh penulis sastra yang menghadapi negosiasi serupa. Masalah dengan teks dramatik adalah bahwa di sebagian besar masyarakat, titik publikasi awal dan konsumsi teks itu bersifat sosial, berupateater yang terbebani. Tidak hanya karena hal ini bukan keterlibatan soliter antara pembaca dan teks tertulis, tetapi bukti tentang bagaimana teks diterima hadir secara materi. Perenungan Sidney terhadap bentuk dramatik yang teratur adalah, seolah-olah diremukkan oleh suara-suara penonton: alih-alih ‘komedi yang benar’ ada ‘suatu pertunjukan ekstrim tentang kekakuan. . . cocok untuk membuat orang terbahak-bahak’ (Sidney 1975: 67).

Tawase bagi suara nonverbal, adalah istilah Sidney untuk kekuatan yang merusak proporsi atau ketertiban. Penamaan dari lawan tatanan ini berubah seperti halnya masyarakat dari masing-masing penulis. London-nya Sidney telah melihat

pembukaan teater komersial pertama dimana harga tiket yang rendah memungkinkan masuknya para pengrajin dan pekerja magang. Tempat pertunjukan menawarkan tempat di mana orang bisa berkumpul tanpa pertimbangan rasa hormat atau latar belakang sosial. Tawa menandai ketidakwajaran itu. Sebaliknya, tawa tidak terlalu berarti ketika London setelah 1660, hanya memiliki dua teater berlisensi yang bermain untuk penonton yang pada dasarnya diambil dari kelompok elit yang sama. Ancaman untuk bentuk yang teratur mendapat nama yang berbeda. Ketika Dryden mendiskusikan beberapa plot, dia mengatakan bahwa mereka harus diatur secara hierarkis. Kebalikan dari organisasi yang diatur oleh pangkat dan subordinasi adalah salah satu di mana semuanya 'terkoordinasi': dengan demikian untuk alur jamak, 'koordinasi dalam pertunjukan sama berbahaya dan tidak wajar layaknya di Negara' (Dryden 1968: 59).

Drama adalah medium di mana 'koordinasi' (atau kesetaraan) dalam bentuk menghubungkan dengan bentuk negara. Jadi Johnson menjelaskan bahwa Drama Shakespeare dirancang untuk orang-orang yang 'memiliki keterampilan lebih dalam bentuk kemegahan atau arak-arakan daripada dalam bahasa puisi' (Johnson 1969: 75). Preferensi visual atas aural adalah gejala dari tingkat pendidikan: 'Seiring kemajuan pengetahuan, kesenangan beralih dari mata ke telinga, tetapi kembali saat menurun, dari telinga ke mata' (hal. 75). Ini merupakan tema sastra yang dikenal baik, dengan akar yang masuk jauh ke dalam budaya Protestan Inggris, di mana karya visual dipandang sebagai penyembah berhala dan berbahaya. Ini juga memiliki basis kelas untuk itu, dimana kelas atas

dibedakan oleh kemampuan mereka untuk membaca. Pada titik ini, terlepas dari perbedaan teoritis mereka, kesamaan posisi muncul: dari Sidney ke Johnson. Para pembela sastra drama adalah anggota kelas terpelajar. Dan mereka bertujuan untuk melestarikan martabat drama dengan memisahkannya dari tontonan ketubuhan. Sementara komedi dapat dibantu oleh ekspresi wajah sang aktor, ‘suara atau gerakan apa yang dapat diharapkan untuk menambahkan martabat pada solilokui Cato?’ (Hal. 72). Sama seperti *Defence* oleh Sidney yang menjadi lebih panik ketika berpikir lebih dekat tentang tindakan ‘jasmani’, jadi untuk solilokui Johnson Cato adalah yang paling kuat dan bermartabat ketika ia tidak memiliki jejak ketubuhan di dalamnya.

### **KEBINGUNGAN TERHADAP HUKUM ALAM: COLERIDGE**

Hubungan yang tegang antara teks dramatik dan penampilan ketubuhannya juga menciptakan masalah bagi penyair dan filsuf Samuel Taylor Coleridge (1772–1834). Dramawan awal Inggris dan Prancis seperti Shakespeare, katanya, ‘tidak mencari komedi untuk membuat kita tertawa semata, apalagi membuat kita tertawa dengan muka masam, kecelakaan jargon, kalimat *slang* dari masa itu, atau pesan moral dalam metafora yang basi yang diambil secara mekanis dari karakter yang mereka perankan’. Dalam tragedi, adegan-adegan itu dimaksudkan untuk memengaruhi kita, “tetapi dalam batas kesenangan, dan dalam kesatuan dengan aktivitas baik dari pemahaman dan imajinasi kita” (Coleridge 1985: 437). Kutipan ini mengandung seluruh pemikiran yang dibahas oleh Coleridge.

Sebagai sebuah seni, pikir Coleridge, drama memiliki potensi lebih dari sekadar puisi karena pertunjukannya membuatnya nyata, seperti ‘jenis

pengalaman nyata' (Coleridge 1930: 1. 209). Dengan demikian, drama dapat menjadi mekanisme yang kuat untuk mendidik dan mereformasi kemampuan mental penikmatnya, yang pada gilirannya akan mengarah pada reformasi politik selama itu adalah jenis drama yang tepat.

Ketika Coleridge melihat melodrama kontemporer *Bertram*, karya Charles Maturin, dia menyaksikan pembukaan babak keempat dengan horor dan jijik. Ketika *Bertram* masuk setelah melakukan perzinahan, Coleridge merasa ngeri oleh tepuk tangan antusias penonton. Proyeknya menggunakan drama untuk mereformasi pikiran publik menemukan dirinya dihadapkan oleh beberapa masalah: pertama, pertunjukannya salah. Namun kedua, daya tarik langsung untuk mengalami tidak selalu sesuai untuk semua penonton. Dalam sebuah diskusi tentang 'Jacobinisme moral dan intelektual' (Jacobinisme menyiratkan cita-cita egaliter dan revolusioner) dari drama Jerman (dan melodrama seperti *Bertram*) dia mengatakan bahwa 'seluruh rahasia popularitas dramatik. . . berisi kebingungan dan subversi dari tatanan alami tentang benda-benda', yang termasuk didalamnya 'mewakili kualitas-kualitas kebebasan, perasaan halus, dan rasa hormat . . . pada orang-orang dan dalam kelas kehidupan di mana pengalaman mengajarkan kita untuk tidak terlalu mengharapkannya'(1985: 440).

Hubungan Coleridge dengan drama kemudian dikacaukan oleh beberapa hal yang telah lazim. Meskipun ia berkomitmen secara pemikiran terhadap kekuatan pertunjukan langsung, ia secara konsisten mengacu pada 'pembaca' dalam pembahasannya tentang drama, dan sistem analisis dan evaluasinya tergantung pada jenis analisis verbal yang dekat yang tidak mungkin dilakukan

ketika lakon dimainkan. Sementara pertunjukan langsung sangat kuat, khalayaknya adalah kelas orang yang salah. Di London pada dekade awal abad kesembilan belas, mereka kebanyakan berasal dari kelas seniman yang selera dan politiknya cenderung persis seperti apa yang seharusnya direformasi oleh drama.

Dalam kasus Coleridge, seperti dalam Sidney dan Dryden, teori kritik sastra tentang drama tampaknya sebagian untuk dibentuk, apa pun cita-citanya, oleh kegiatan penonton yang nyata. Ini adalah basis kelas mereka, posisi budaya mereka, yang memberikan tekanan yang berbeda pada teks dramatik pada intinya memasuki eksistensi sosial melalui pertunjukan. Lingkungan materialpraktik dramatik ini, para pemain dan penonton yang sebenarnya, kemudian membuat diri mereka merasa dalam definisi mendasar dari drama. Dryden misalnya, mengatakan itu adalah ‘peniruan alam yang hidup’ (Dryden 1968: 56) .

#### **TIRUAN: SEBUAH INTERLUDE**

Mari kita lewati dulu statement di atas, dan mengumpulkan beberapa ide tentang apa yang dimaksud dengan tiruan maupun alami. Tindakan meniru (lihat juga katakunci: Mimesis) sering seharusnya mendorong keyakinan pada pendengarnya atau lebih tepatnya, dalam ungkapan terkenal Coleridge, ‘bahwa keraguan yang tertahansesaat, merupakan keyakinan puitis’ (Coleridge 1985: 314). Konteks dari ucapan ini adalah secara simptomatis, tindakan membaca: Coleridge sedang berbicara tentang efek dari puisi-puisi yang akan ia sumbangkan pada *Lyrical Ballads*. Tetapi itu adalah model yang juga ia terapkan pada teks dramatik. Dalam kasus tokoh drama Shakespeare, penyair ‘meminta kami hanya untuk menyerahkan diri pada mimpi; dan ini juga dengan mata terbuka, dan dengan

penilaian kita meresak [hilang] di balik tirai, siap untuk membangkitkan kita pada gerakan pertama kehendak kita: dan sementara itu, hanya untuk menjadi tidak tak percaya' (hal. 459). Bahasa metaforis tampaknya menunjukkan ruang pribadi - tempat tidur bertirai - bukan auditorium umum. Dan mungkin itulah yang membuat model Coleridge berbeda. Untuk gagasan ketidakpercayaan yang tertahantelah menjadi fitur reguler dari teori dramatik dari Sidney dan seterusnya. "Karena drama masih merupakan tiruan dari alam" kata Dryden, "kami tahu kami ditipu, dan itu yang kami inginkan" (Dryden 1968: 79). Bahkan Johnson mengakui: 'Dalam perenungan, kita dengan mudah mengaitkan waktu tindakan nyata dan karena itu dengan sukarela mengizinkannya untuk dikaitkan ketika kita hanya melihat tiruan mereka' (Johnson 1969: 70-1).

Kita mungkin mencatat perbedaan antara menginginkan untuk ditipu dan memungkinkan penipuan terjadi. Tetapi dalam kasus yang manapun, adalah penonton yang memungkinkan pertunjukan drama untuk melakukannya. Dan hal itu ternyata adalah hasil produksi daripada sekedar refleksi sederhana. Dryden mengatakan 'alam' ditiru. Tetapi ketika dia berbicara tentang alam di tataran yang lebih tinggi dia menyiratkan bahwa ini adalah sesuatu di dalam, bukan di luar pertunjukan drama. Melalui perangkat-perangkat seperti syair berirama, lakonnya tidak begitu banyak meniru alam sebagai hasilnya. Coleridge dipengaruhi oleh filsuf Jerman Kant, mengatakan: 'Tragedi Prancis adalah karya seni yang konsisten. . . . Mempertahankan kecocokan tiap bagian-bagiannya, dan harmoni secara keseluruhan, mereka membentuk sifat alami mereka sendiri, meskipun sifat alami palsu' (Coleridge 1985: 436). Ide ini memiliki potensi untuk

menghilangkan drama dari asumsi yang terus-menerus, yaitu bahwa ia tunduk pada dunia di luarnya yang berusaha untuk meniru, mewakili atau merefleksikan.

Jika drama memiliki sifatnya sendiri, ia bisa berkedudukan bebas. Tidak perlu mengacu pada kenyataan di luar. Bahkan mungkin tidak membutuhkan pertunjukan. Pada titik ini dalam sejarah kritik sastra bahwa drama paling tegas dikomandoi untuk praktik membaca pribadi. Coleridge, seperti yang telah kita lihat, mendekati drama sebagai pembaca. Tokoh kontemporer, kritikus Charles Lamb (1775–1834), merekomendasikan bahwa drama harus dibaca daripada dipertunjukan: ‘Apa yang kita lihat di atas panggung adalah tubuh dan tindakan fisik; apa yang kita sadari dalam membaca hampir secara eksklusif adalah pikiran dan gerakannya’. Materialitas menghalanginya. Karenanya, drama Shakespeare tidak benar-benar ‘dipertimbangkan untuk pertunjukan di atas panggung’ (Lamb 1903: 99). Sebagian besar, Lamb dan (terutama) saudara perempuannya menjadikan karya-karya Shakespeare menjadi serangkaian cerita prosa.

Hampir sama terkenal adalah kisah-kisah tokoh Shakespeare yang ditulis oleh kritikus William Hazlitt (1778–1830). Dia juga berbagi preferensi untuk membaca drama. Tetapi ketika Hazlitt mengkritisi panggung kontemporer, itu atas dasar bahwa pertunjukan sebenarnya bisa memiliki efek yang berharga. Kualitas kunci drama seperti yang dilihatnya, adalah bahwa ia berhubungan dengan individu dan hal yang nyata. Ini memungkinkannya untuk melibatkan majinasi khalayak: ‘Objek-objek puisi dramatik memengaruhi kita dengan simpati’ (Hazlitt 1991: 330). Karena terlibat secara simpatik, para penonton diambil keluar dari dirinya sendiri, di luar prasangka normalnya (lihat juga

pandangan sebelumnya tentang Holcroft, dalam kata kunci: Empati). Pada pandangan politis Hazlitt, ini memiliki nilai dalam masyarakat konservatif. Tapi efeknya terhalang oleh keterbatasan akting dan pementasan kontemporer, yang katakanlah tidak cukup untuk para penyihir di Macbeth. Sementara kekuatan drama terletak dalam keterkaitan dengan hal yang nyata, kenyataan dari penubuhan panggung sangat kikuk dan mengganggu. Ancaman dari panggung ke kata adalah gagasan yang akrab, tetapi Hazlitt memodifikasinya. Dia melihatnya sebagai sejarah lokal. Hal ini tidak terlalu disebabkan karena ketidakmampuan teknis secara umum; memang Hazlitt menyarankan cara-cara berbeda untuk memainkan tokoh tragis seperti tidak selalu menghadap ke penonton. Masalah sebenarnya adalah dorongan dari panggung kontemporer dan dramawannya termasuk Coleridge, menuju musuh dari drama yang bagus berupa abstraksi. Dorongan ini mereka bagi dengan 'pikiran umum dan perilaku zaman' (hal. 112). Sementara karakter Macbeth memperoleh kekuatan dari konteks takhayul dan primitifnya, hal-hal seperti yang diwujudkan dalam penyihir, tampak konyol di panggung modern. Jadi penurunan efektivitas pertunjukan langsung berkaitan dengan evolusi sosial: 'Perubahan tata krama dan pengetahuan. . . pada waktunya mungkin akan menghancurkan tragedi dan komedi' (hal. 345).

#### **TRAGEDI MODERN: BRADLEY**

Pendekatan yang berpusat pada karakter drama menerima modifikasi signifikan pertamanya menjelang akhir abad kesembilan belas. Melalui karya kritikus sastra A.C. Bradley (1851–1935), pahlawan tragis menjadi penting sebagai tempat konflik kunci sebuah drama. Dalam melakukan ini, Bradley membuka jalan



menuju pembacaan yang lebih psikologis terhadap tokoh dramatik. Titik tolak pemikiran Bradley tumbuh dari studi tentang teori tragedi yang diajukan oleh filsuf Jerman, Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770–1831). Dalam kuliah Bradley pada 1901 tentang subjek ini, ia mengidentifikasi dengan acuan Hegel untuk tragedi Yunani Kuno dan kemudian mulai memodifikasi teori sehingga dapat digunakan menganalisis drama modern.

Dalam pandangan Hegel, tragedi modern menggantikan masalah universal dengan hal-hal yang hanya bersifat pribadi. Bradley yang menulis menjelang munculnya modernisme tinggi, merangkum: ‘Nilai penting yang diberikan pada subjektivitas –yang merupakan ciri khas sentimen modern, dan juga seni modern; dan tragedi-tragedi semacam itu menampakkan kesan tersebut di dalamnya’ (Bradley 1911: 77). Ketertarikan kita pada Orestes, pahlawan dalam *Libation Bearers* karya Aeschylus, berasal dari pengertian bahwa Orestes identik dengan posisi etis atau kekuasaan yang diwakilinya. Apa yang melibatkan kita dengan Hamlet, sebaliknya, adalah konfliknya ‘bukan dengan kekuatan spiritual lawan, tetapi dengan keadaan dan, masih lebih banyak lagi, dengan kesulitan dalam sifatnya sendiri’ (hal. 77). Orang modern - yaitu tragedi Shakespeare - dianggap oleh Bradley sebagai sesuatu yang kompleks, karena secara internal dibagi dan dibentuk oleh ‘keadaan’. Suatu budaya intelektual yang dibentuk oleh teori-teori Karl Marx dan kemudian Sigmund Freud mungkin mengenali kisah orang modern ini.

Koreksi Bradley tentang nilai yang diberikan Hegel kepada pribadi mengarah pada perlunya ‘suplemen’ bagi teori Hegel. Menurut Bradley, perhatian

terhadap penderitaan dihilangkan. Ini memungkinkan penekanan pada rekonsiliasi di akhir tragedi yang tidak pantas, demi 'keberadaan konflik itu sendiri. . . tetap merupakan fakta yang menyakitkan, dan untuk kepentingan yang lebih besar, sebuah fakta tidak dipahami. Karena, meskipun kita dapat dikatakan melihat di satu sisi, bagaimana di dalam diri kita pertentangan kekuatan spiritual muncul, dan bahwa yang terbaik masih berseru menentangnya' (Bradley 1911: 83). Dari sini Bradley melanjutkan untuk menulis kembali teori Hegel dengan menyatakan bahwa 'pembagian kejiwaan' yang esensial, konflik tragis, di mana ada nilai spiritual di kedua sisi, dapat ditemukan dalam berbagai situasi. Sebagai ilustrasi, ia berpendapat bahwa Macbeth memiliki kualitas yang baik, sekalipun secara moral tidak baik, yang dapat dikagumi dan diberikan simpati terhadapnya. Tragisnya adalah bahwa 'unsur-unsur dalam kodrat manusia begitu tak terpisahkan sehingga kebaikan dalam dirinya yang kita kagumi, alih-alih menentang kejahatan malah memperkuatnya (hal. 88–9). Dalam pusat konflik tragis, kedua elemen yang bertentangan saling terkait, secara dialektik: keduanya dalam oposisi namun tidak ada yang lebih buruk dari yang lain. Yang terkenal, Antigone dalam drama Sophocles harus memilih antara kewajiban kepada suami dan kewajiban untuk saudaranya. Bradley mengatakan konflik ini tidak seperti yang terjadi dalam tragedi yang terjadi dalam kejiwaan tokoh, yang kemudian harus ditafsirkan secara dialektis. Konflik yang diciptakan tokoh menghasilkan, pada gilirannya, tidak hanya penonton yang terlibat tetapi juga penonton yang sama-sama memiliki konflik.

Bradley tidak sendirian berdebat dengan Hegel. Sosok lain berada di latar belakang dan mungkin mengendalikan pembacaannya terhadap Hegel. Dalam *Shakespearean Tragedy* (1904) Bradley mengatakan teori drama Hegel adalah yang paling penting sejak Aristoteles. Dengan menulis ulang teori itu untuk membuatnya sesuai dengan tragedi modern, Bradley tampaknya memposisikan dirinya sebagai penerus Aristoteles di zaman modern. Dan memang, setelah ringkasannya tentang kelalaian Hegel, dia mencatat: 'Jika Aristoteles tidak mendiskusikan dalam bagian yang hilang dari *Poetics* ide-ide seperti ini, dia gagal memberikan alasan yang lengkap untuk tragedi Yunani' (Bradley 1911: 85). Aristotelian modern mencatat bahwa, sementara tindakan menjadi pusat tragedi, tindakan dalam drama Shakespeare yang lebih besar 'pada dasarnya adalah ekspresi tokoh' (Bradley 1983: 13).

Sementara itu dalam kuliah Hegel, tokoh tersebut jelas bertentangan. Tokoh-tokoh seperti yang digambarkan dalam Tragedi Shakespeare, bagaimanapun menjadi hampir bisa dikatakan sebagai tragik tunggal. Mereka memiliki status khusus karena 'intensifikasi': 'kecenderungan fatal untuk mengidentifikasi keutuhan diri dengan satu niat, tujuan, gairah, atau kebiasaan pikiran. Ini tampaknya untuk Shakespeare merupakan semangat tragik yang fundamental' (hal. 13). Apa yang terjadi di sini adalah sebuah gerakan menjauh dari versi karakter yang bertentangan atau dialektis ke suatu konsentrasi pada satu "sifat tragis". Kesamaan ini dengan 'hamartia' Aristoteles bisa dikatakan bahwa keduanya, menjadi disamaratakan menjadi gagasan sederhana tentang 'cacat tragik'. Dalam pembahasannya Bradley menghindari interpretasi yang beroperasi

secara dialektis dan mendorong suatu bentuk analisis yang hanya memburu kunci sifat tragis: ‘Apa yang kemudian menjadi kekuatan gerak nyata dari tindakan Iago?’ (Hal. 185).

Bagi banyak mahasiswa Jurusan Sastra Inggris, pertanyaan semacam ini menjadi format umum dalam ujian di perguruan tinggi vokasi ataupun umum. Namun di samping itu sering muncul jenis pertanyaan yang berbeda, yang muncul dari kritikan terhadap pendapat Bradley.



### PUISI DRAMATIK: KNIGHTS DAN KRITISISME BARU

Essay L.C. Knight berjudul *'How Many Children had Lady Macbeth?'* (1933) mendorong para pembaca untuk melihat metode psikologi forensik Bradley sebagai sebagai titik tolak dari teks drama (meskipun itu mungkin merupakan pertanyaan yang tepat untuk aktor kontemporer Stanislavskian). Knights berargumentasi untuk kembali ke apa yang secara nyata ada di dalam teks, yaitu kata-kata: 'Baca dengan penuh perhatian, drama itu sendiri akan memberi tahu kita bagaimana mereka harus dibaca' (Knights 1946: 5). Tapi ini kembali ke hal yang nyata juga berfungsi untuk mendapatkan potensi naskah sebagai sebuah drama. Meskipun Drama Shakespeare menggunakan aksi dan gestur, 'tujuannya adalah mengkomunikasikan pengalaman yang kaya dan terukur melalui kata-kata'. Singkatnya disebut sebagai 'puisi dramatis' (hal. 4).

Hal yang telah menghantui diskusi kritik sastra tentang drama, puisi, kemudian mengembalikan, dan menampilkan bentuk drama itu sendiri. Esai Knights diikuti beberapa tahun kemudian oleh karya berpengaruh lain karya Caroline Spurgeon, *Shakespeare's Imagery*. Di sini Spurgeon menunjukkan bagaimana cara untuk mengidentifikasi masalah utama dari suatudrama dengan membaca secara cermat pencitraanya. Ini dipahami sebagai citra verbal dari puisi daripada penggambaran atau penampakan citra panggung. Dengan menawarkan jalan yang dapat mengakses makna penting dari drama Shakespeare, mode analisis ini mengistimewakan teks verbal dan tindakan membaca.

Dengan cara ini, menyebar dari analisis karya Shakespeare ke semua drama. Jadi misalnya, dalam buku teks siswa Cleanth Brooks dan Robert Heilman

tahun 1945, *Understanding Drama*, penulis berpendapat bahwa apa yang membedakan drama dari sekadar percakapan verbal adalah ‘bukan hanya sekedar tindakan’ tetapi ‘tindakan yang bermakna’. Makna diberikan melalui dialog, karena ‘bahasa mungkin merupakan cara terkuat dan paling halus dari ekspresi yang signifikan’ (1966: 11). Hal ini mengarahkan penulis ke definisi dasar:

drama yang seharusnya, terutama adalah seni pendengaran, dan. . . dialog adalah elemen utamanya. Untuk drama, karena itu, kostum, *setting*, dan bahkan tindakan itu sendiri, akhirnya bersifat sekunder. Kata adalah yang utama di sini; dan fakta ini mungkin menjelaskan mengapa lakon yang bagus mempertahankan begitu banyak kekuatannya yang dramatis bahkan ketika hanya dibaca di ruang belajar atau di ruang kelas. (hal. 12)

Tahun 1945 adalah masa kejayaan dari model kritik yang sangat berpengaruh, *New Criticism*; Cleanth Brooks (1906–94) adalah salah satu praktisi utamanya. Model ini didasarkan pada gagasan bahwa membaca yang cukup akurat dapat mengarah pada visi penyair, yang mengekspresikan dirinya dalam puisi yang berdiri bebas, secara ironis menjauhkan dari dunia, tanpa harus memiliki apa pun. Pentingnya kedua hubungan membaca dan karya seni non-referensial ini berarti bahwa puisi itu adalah objek perhatian yang dipilih. Jadi ketika itu diberlakukan pada drama, pendekatan Brooks menghindari aspek sosial dari sebuah pertunjukan dramatik, negosiasi dengan penonton yang nyata dan banyak. Sementara Bradley prihatin dengan apa yang diinginkan penonton, Brooks dan Heilman memberikan tempat bagi pencarian untuk menentukan esensi bentuk. Sementara Bradleianisme sangat jauh memasuki dunia tokoh yang analisisnya dapat melupakan bentuk artefaknya, *New Criticism* dapat begitu peduli dengan bentuk nyata dari artefak yang melupakan keaktualan penonton. Kedua

pendekatan itu menjadi sangat berpengaruh dalam kritik Sastra Inggris selama beberapa dekade.

Terpinggirkan oleh pengaruh pendekatan ini, ada dua posisi yang hadir berdekatan dengan artefak dramatik yang tidak mengabaikan wujudnya. Yang pertama dari keduanya menjadi awal mula serangan Knights terhadap Bradley.

### **KEBUTUHAN MANUSIA DAN KEPUASAN: ELIOT**

Esai pertama T.S. Eliot (1888–1965) tentang drama ditulis pada tahun 1919. Di dalamnya dia secara sadar mengambil permasalahan dengan pandangan tradisi sastra tentang dramatik, dan khususnya pandangannya tentang Shakespeare dan orang-orang sezamannya. Dalam esai 1919 tentang Ben Jonson, Eliot menyampaikan gagasan tentang kriteria yang mendasari asumsi umum bahwa tokoh Shakespeare adalah nyata sementara tokoh Jonson merupakan bentuk skematis. Dia menganggap mereka (orang-orang pada masa Shakespeare) tidak begitu banyak berbuat selain sekedar menyesuaikan satu sama lain, sebagai bagian dari keseluruhan. Dalam drama seperti *Volpone*, ada sesuatu yang lebih besar dari sekedar tokoh; bukan alur yang merangkai drama tetapi ‘kesatuan inspirasi’ (Eliot 1999: 155). Eliot sedang menuju posisi yang ia tegaskan di tempat lain, yaitu bahwa drama hebat menciptakan dunianya tersendiri, yang memiliki aturannya sendiri dan tidak diukur menurut realitas eksternal: ‘Tokoh Jonson sesuai dengan logika emosi dari dunia mereka’ (p. 156).

Konsep *New Critical* - yang memang Coleridgean - dari karya seni otonom ini memungkinkan Eliot dalam esai berikutnya, ‘*Four Elizabethan Dramatists*’ ([1924] 1999), melupakan pertentangan antara drama kuno dengan

drama modern, tetapi dengan alasan yang sangat berbeda dari Bradley. Apa yang menghancurkan drama modern, kata Eliot, adalah perbedaan yang diasumsikan antara drama dan sastra. Bagaimanapun dengan mengatakan ini dia tidak bermaksud menentang Knights dan Kritik Baru. Perbedaan yang krusial adalah bahwa bagi Eliot, teks lebih dari sekadar kata-kata: 'Di dalam dialog Drama Yunani, kita selalu sadar akan suatu aktualitas visual yang nyata, dan di balik itu suatu aktualitas emosi yang spesifik. Di balik drama kata-kata terdapat drama tindakan, warna suara dan suara, tangan terangkat atau otot yang menegang, dan emosi tertentu' (hal. 68). Puisi meyatui dengan tubuh: 'Jiwa manusia, dalam emosi yang kuat, berusaha untuk mengekspresikan dirinya dalam syair. Ini bukan bidang saya, tetapi bidang para ahli saraf untuk menemukan mengapa demikian, dan mengapa dan bagaimana perasaan dan ritme saling berhubungan' (hal. 46). Ketika interkoneksi antara perasaan dan irama itu diterapkan pada penonton, ia mengasumsikan bentuk menonton yang lebih seperti partisipasi. Jadi ide Eliot tentang cara kerja drama yang ideal pada penikmatnya tidak hanya memunculkan dunia pertunjukan yang terpisah tetapi juga kekuatan jasmani maupun yang di luar pikiran. Dalam karya Jonson disebut sebagai 'semacam kekuatan. . . yang berasal dari luar kategori intelek'(p. 157).

Sementara Eliot bersikeras melihat tubuh di balik Puisi Yunani, pemikirannya bagaimanapun, melepaskan diri dari tubuh yang sebenarnya di sekitarnya. Prestasi teknologi dunia modern, katanya, mengumpulkan respons orang yang bekerja. Dunia yang sama itu menempatkan dunia tersebut di antara Eliot dan drama yang dia amati: 'Saya ingin hubungan langsung antara karya seni



dan diri saya sendiri, dan saya ingin pertunjukan itu tidak akan mengganggu atau mengubah hubungan ini' (hal. 114–15) ). Permasalahan dengan 'realistik' - yang berarti untuk Eliot drama modern adalah bahwa 'Anda menjadi semakin bergantung pada aktor' (hal. 115). Entah bagaimana dengan drama yang hebat dengan kekuatan dari luar intelektualnya, harus dihargai jauh dari materialitas aktor.

Sekali lagi, praktik fisik pertunjukan tampaknya bertentangan dengan efektivitas puitisnya. Dengan demikian dalam gerakan yang paradoks, Eliot bersikeras pada kualitas mendalam teks dramatik, tetapi keterasingannya dari modernitas membawanya pada contoh-contoh drama Yunani, drama Elizabethan yang lebih besar dan Misa Agung. Semua contoh terlepas dari yang terakhir, adalah dari bagian dari masyarakat masa lalu. Dan Misa Agung tidak untuk ditonton sebagai drama tetapi diikuti oleh orang yang percaya. Orang Kristen tidak menganggapnya sebagai seni. Realitas tubuh dalam Misa secara konseptual diperlukan sebagai tubuh Kristus, yang tentu saja pada saat yang sama secara fisik tidak hadir sebagai sebuah tubuh.

Meskipun Misa Agung bukanlah drama tetapi ada hubungannya. Salah satu pembicara Eliot dalam *'Dialogue on Dramatic Poetry'* mengatakan: 'drama menyajikan hubungan kebutuhan dan kepuasan manusia dengan kebutuhan dan kepuasan religius yang diberikan oleh zaman. Ketika zaman telah menetapkan praktik dan keyakinan agama, maka drama dapat dan harus mengarah pada realisme' (hal. 49). Di zaman dengan keyakinan yang 'cair' dan 'kacau', drama harus cenderung dalam 'arahan liturgi' menuju 'bentuk' (hlm. 49). Eliot menulis

ini setahun atau lebih setelah Pemogokan Massal pada tahun 1926 menguji keluwesan hubungan antar kelas. Dryden, lima atau enam tahun setelah adanya Persemakmuran, mendukung drama bersajak sebagai cara pencitraan alam yang lebih tinggi yang merupakan gambaran monarki yang dipulihkan. Setiap pengingkaran realisme memiliki rasa otonom, dan fisik, kekuatan dunia dramatik; dan pada saat yang sama, kebutuhan untuk membuat ketertiban dalam menghadapi demokrasi yang cair. Setiap sudut pandang konservatif memiliki rasa hubungan antara bentuk dan momen kebudayaan. Dalam hubungan ini kebutuhan tertentu untuk ketertiban, telah dipenuhi oleh bentuk. Dari sini sesuatu yang baru muncul: sekali Anda mengatakan bahwa drama memediasi kebutuhan historis tertentu Anda mulai mengembangkan teori produksi budaya yang berpikir dalam hal apa yang bersifat relatif dibanding absolut.

### **PENYATUAN MASA LALU DAN MASA KINI: WILLIAMS**

Pernyataan di atas itu menunjukkan bahwa dalam perkembangan teori-teorinya yang berpengaruh tentang produksi budaya, kritikus dan teoretikus Raymond Williams (1921-1988) menemukan drama sebagai media yang memungkinkan bagi argumennya. Kita telah memperhatikan bagaimana dari Sidney dan seterusnya pertimbangan sastra dari drama telah dibayangi dan disesatkan oleh materi drama yang nyata, menguji bentuknya di hadapan khalayak yang nyata dan banyak. Hal tersebut senyatanya merupakan nilai drama yang memfasilitasi gerakan dari kritik sastra ke dalam apa yang setelah Williams, disebut *cultural studies*.

Bagi Williams, drama berbeda dari bentuk sastra lainnya. Ini diperjelas dalam pemikirannya tentang tragedi. Dia mencatat pemisahan antara tragedi sebagai jenis seni tertentu dan ‘tragedi’ sebagai nama yang diberikan untuk pengalaman kehilangan dan kematian dalam kehidupan sehari-hari. Dia kemudian menelusuri perkembangan bentuk seni dalam kaitannya dengan pengalaman kehidupan nyata. Berkaitan dengan tragedi Yunani kuno ia mengatakan:

Sebagian besar kekuatan kreatif dan ketegangan dari tragedi adalah dalam proses unik ini yang menyusun kembali mitos yang secara khusus dan pada saat ini mengalami aksi dramatik, namun dalam karakter organik dari festival, dengan hubungan umum yang tak terhindarkan dengan pengalaman kontemporer dan institusi sosialnya (Williams 1966: 18).

Seni selalu - tak terhindarkan - memiliki koneksi umum. Tetapi ini sendiri memiliki bentuk tertentu. Seni ‘berakar dalam dalam struktur rasa tertentu’ (*ibid.*).

‘Struktur rasa’ adalah konsep kunci, meskipun sudah sering dimodifikasi.

Salah satu definisinya adalah

bahwa hal itu sama kuat dan pasti seperti yang dimaksudkan ‘struktur’, namun didasarkan pada elemen pengalaman kita yang paling dalam dan paling tidak nyata. Ini adalah cara untuk menanggapi dunia tertentu yang dalam praktiknya bukan. . . secara ‘sadar’ - tetapi, dalam pengalaman, satu-satunya kemungkinan. Artinya, unsur-unsurnya bukanlah proposisi atau teknik; hal tersebut adalah penubuhan, perasaan yang terkait. (Williams 1973: 10).

Jadi bagi Williams, yang penting bukanlah proposisi atau argumen yang diajukan oleh karya seni, tanpa melihat bagaimana bentuk maupun iramanya.

Analisis ini berjuang tidak hanya untuk menjelaskan, tetapi ciri khasnya adalah hampir hadir didalamnya. Dengan demikian dalam karyanya pada drama naturalis, Williams menfokuskan kajiannya pada ruang naturalis. Dalam bab penutup *Drama from Ibsen to Brecht* (1973) ia berpendapat bahwa setiap analisis

yang tepat dari hubungan antara struktur rasa dan konvensi dramatiknnya akan melihat asumsi yang dibuat tentang hubungan ‘antara manusia dan lingkungannya’: ‘Jika kita melihat secara terperinci lingkungan yang diciptakan manusia, kita akan belajar tentang kebenaran mereka’ (hlm. 386). Mengomentari pada ruang yang dibutuhkan Ibsen dan Chekhov, ia menyarankan bahwa pengaturan semacam itu dirasakan perlu dan diartikulasikan dalam fase spesifik masyarakat borjuis

yang tindakan menentukannya berada di tempat lain, dan apa yang dijalani, dalam perangkat ruang ini, adalah konsekuensi manusia. . . . Untuk menatap dari jendela di mana kehidupan seseorang sedang diputuskan: bahwa kesadaran itu spesifik, dalam fase awal yang hebat ini (hal. 387)

Jenis ruang sangat berkaitan dengan era sejarah. Tetapi elemen krusial yang dicoba oleh Williams lebih menarik dibanding hal tersebut. Dalam esainya tentang monolog ia berpendapat bahwa mode bicara dalam solilokui, seperti yang digunakan pada masa Renaissance, sangat khas untuk masa tersebut: representasi proses mental. . . bentuk khas dari artikulasi produk mental’ (Williams 1983: 54). Dalam solilokui Renaissance, ‘Tingkatan tujuan. . . mengendalikan hubungan yang lebih bervariasi dan kompleks, dimanadikotomi pribadi/publik modern tidak dapat ditafsirkan; memang sering tidak bisa membaca’ (hlm. 55). Pengalaman manusia, dengan implikasinya, dibentuk oleh momen budayanya sendiri. Dan bagian dari apa yang sedang membentuk, bergerak di antara yang diwariskan dan yang baru, yang ‘tersisa’ dan ‘terlihat’ adalah drama:

Drama dari setiap periode, termasuk milik kita, adalah serangkaian praktik rumit yang beberapa diantaranya tergabung. - ritme atau gerakan yang dikenal dari sistem residual tetapi masih aktif - dan beberapa eksploratori - ritme dan gerakan yang sulit dari representasi yang muncul. (Hal. 16)

Jadi apakah dia berurusan dengan solilokui, ruang naturalis atau bentuk tragik secara umum, Williams merasa mampu memetakan perubahan budaya dan sosial melalui bentuk dan perwujudan khusus dari drama: 'Saya belajar sesuatu dari menganalisis drama yang menurut saya efektif. . . sebagai cara untuk mencapai beberapa konvensi dasar yang kita kelompokkan sebagai masyarakat itu sendiri'. Tetapi di sini, drama tampaknya diposisikan sebagai alat untuk melakukan analisis sosial, ia memenuhi syarat metode dengan menambahkan bahwa analisis sosial mengarah pada beralih ke penilaian baru tentang kekhususan drama –'dengan melihat kedua pihak, di panggung dan teks, dan pada masyarakat yang aktif, berlaku di dalamnya' ia melihat pentingnya ruang tertutup 'dramatik dan fakta sosial sekaligus' (hal. 20).

Dengan melihat fakta dramatik sebagai fakta sosial sekaligus, dia melakukan intervensi besar. Ini mengarah pada pergeseran dalam metode kritis yang ia umumkan pada tahun pemberontakan itu, 1968 (meskipun butuh waktu sekitar satu dekade lagi untuk menjadi mapan):

Sebuah teori yang masih menghantui kritik dramatik, sekarang jelas nol. Gagasannya yang inheren - tentang hirarki, pemisahan, aturan baku untuk masing-masing hal - adalah bagian dari tatanan sosial dan filosofis yang dibangun di atas prinsip-prinsip itu. Aturan dan teori telah jatuh bersama. Istilah-istilah yang berhasil, dalam seni seperti dalam masyarakat, berasal dari gerakan-gerakan (Williams 1973: 381)

Sebuah teori tentang macam-macam tidak dapat menjelaskan dengan benar perlunya operasi sosial drama. Fokus operasi ini adalah untuk mengembangkan kesadaran gerakan, pembuatan dan pembuatan kembali formasi

sosial dan budaya. Jadi kritik sastra diubah, melalui praktik sosial yang merupakan drama menjadi *cultural studies*.

### 3. SEJARAH, TEATER, MASYARAKAT

#### DRAMA, TEATER DAN SEJARAH

Dalam edisi sepuluh jilid dari Drama dan Puisi Shakespeare yang terbit pada tahun 1790, Edmond Malone (1741–1812) memasukkan ‘*An Historical Account of English Stage*’. Dia menjelaskan bahwa catatan ini diperlukan agar pembaca memahami lebih baik konteks di mana Shakespeare menulis dan pencapaian khususnya. Pada tahun 1790, sejarah panggung mengasumsikan bahwa ia sedang berurusan dengan pengembangan berkelanjutan yang menjauh dari barbarisme menuju peradaban: seperti judul lengkap yang ditulis Malone, ‘*Rise and Progress*’.

#### Asal Usul

Hubungan antara drama, teater dan sejarah terutama mengambil dua bentuk: sejarah ‘internal’ teater dan praktiknya atau catatan ‘eksternal’ teater - atau lebih sering drama - keterlibatan dengan sejarah budaya yang lebih besar. Sejarah internal dibagi dengan nilai yang ditempatkan pada teks sastra, dibandingkan dengan data non-sastra. Memang dalam setiap kasus, nilai-nilai yang menginformasikan sejarah adalah bagian dari apa yang harus dianalisis.

Dengan demikian, telah diperdebatkan bahwa catatan Malone adalah bagian dari proses di mana sejarah teater yang benar-benar serius didefinisikan oleh nilai yang ditempatkan dalam kesusastraan. Catatan ini merupakan tambahan untuk edisi Shakespeare. Tujuan utama adalah fokus pada karya seorang penulis

yang pada saat itu telah menjadi unggulan, dan menulis sejarah yang menegaskan keunggulan itu. Dipengaruhi oleh strategi ini adalah tradisi penulisan sejarah teater yang lebih tua. Tradisi itu dijelaskan dalam ikhtisar Jacky Bratton yang menjadi acuan, yang dimulai dengan karya-karya yang diterbitkan oleh James Wright pada tahun 1699 dan John Downes pada tahun 1708 (yang mungkin ditambahkan karya Gerard Langbaine *Account of the English Dramatic Poets* terbitan 1691). Dari sini ia menelusuri dua elemen utama - 'playlist' yang memberikan informasi tentang lakon, pengarang, tanggal pertunjukan, dll. Dan 'catatan-catatan' dari pertunjukan teater. Para penulis karya-karya tersebut cenderung sudah terhubung dengan teater, sebagai aktor atau *prompter*, dan buku-buku mereka merefleksikan ini dalam menampilkan detail kecil dan menceritakan kembali gosip dan anekdot. Sebagaimana dicatat oleh Bratton, kelisanan serta tradisi tertulis menunjukkan karya ini.

Malone masuk dalam kisah ini sebagai bagian dari proses akhir abad XVIII yang membedakantulisan tentang teater yang 'serius' dan tulisan tentang teater yang 'remeh temeh'. Malone menggantikan anekdot dengan fakta-fakta ilmiah. Ini kemudian membuka jalan bagi publikasi karya John Payne Collier *History of English Dramatic Poetree* pada tahun 1831. Bagi Bratton ini adalah titik balik yang sangat penting, bukan pada buku itu sendiri tetapi karena apa yang bisa digunakan daripadanya. Collier adalah saksi penting sebelum *Select Committee* yang pada tahun 1832 mencari tahu seluk beluk drama secara mendalam. Komite ini menurut Bratton, adalah kendaraan bagi kelas menengah reformis dan mencintai sastra untuk bisa memiliki teater. Dalam melakukannya, mereka



membedakan antara budaya tinggi dan rendah, teks tertulis dan tidak tertulis. Menurut Barton, manuver kelas ini di awal tahun 1830-an melahirkan pendekatan modern terhadap sejarah teater.

### **Keaksaraan dan Praktik Sosial**

Sementara Malone mungkin tidak lagi mengakui anekdot teater, ia juga melakukan sesuatu yang lain. 'Catatan Sejarahnya' memiliki bagian kedua dari judulnya: *'and of the Economy and Usages of Our Ancient Theatres'* Ketika catatan tersebut diperiksa lagi asal muasalnya, tidak ditemukan teks melainkan seperangkat praktik. Malone mengutip pengamatan Thomas Warton bahwa pasar malam pada abad kedelapan memainkan peran kunci bagi para pedagang: 'Para pedagang yang sering mengunjungi pasar malam ini. . . menggunakan setiap bentuk seni untuk menarik orang-orang berkumpul bersama. Karena itu mereka ditemani oleh para pemain sulap, penyanyi, dan badut' (dalam Malone 1790: 5). Bagi Malone dan yang lainnya, kemajuan menuju peradaban ditandai dengan transformasi permainan *juggling* non-verbal ke dalam teks-teks puitis Shakespeare. Namun demikian, sejarah mereka memiliki pengertian bahwa catatan tentang panggung juga merupakan sebagian sejarah praktik sosial, ekonomi dan daya guna. Sementara Teks Shakespeare yang baru diangkat menjadi titik referensi utama, teks 'sastra' yang lebih rendah memiliki status dan berdampingan dengan dokumen-dokumen sejarah sosial. Oleh karena itu, salah satu catatan paling awal setelah 1600 tentang pertunjukan misteri abad pertengahan, muncul dalam *History of the Antient Abbeyes* karya John Stevens (1722). Terlebih lagi, William Hone



menjelaskan dan mengutip drama misteri dan adat istiadat rakyat kebanyakan dalam *Ancient Mysteries Described* (1823).

Bagi Hone (1780–1842), penulis, penerbit, dan orang yang gemar polemik politik, publikasi adat istiadat rakyat dan kisah misteri adalah pengakuan terhadap seni orang kebanyakan. Teks-teks dan kisah-kisah hiburan mereka menawarkan kontras dengan rezim yang menindas dan menyensor dari Wilayah Kerajaan Inggris. Apa yang dilakukan Hone di sini penting karena tiga alasan. Pertama, ia jelas menolak model Budaya Inggris yang "bangkit dan berkembang". Naskah abad pertengahannya menyarankan masyarakat lebih bebas daripada saat ini. Kedua, karyanya tidak dibatasi oleh asumsi tentang nilai sastra. Daripada bertujuan untuk menceritakan sejarah resmi yang sudah mapan, ia memperlakukan teks sebagai dokumen praktik sosial. Dan ketiga, aktivitas historisnya memiliki tujuan sadar, eksplisit, dalam kaitannya dengan masa kini. Dokumen abad pertengahannya menantang asumsi-asumsi kontemporer yang dominan.

Fitur-fitur karya Hone ini menghuni untaian penting historiografi dramatik. Misalnya, karya drama Masa Restorasi pada tahun 1820-an, edisi *Mermaid* dari Drama *Renaissance* pada tahun 1880-an, dan katakanlah keterlibatan Montague Summers dengan Restorasi pada tahun 1920, semua tampaknya menggunakan mode dramatik sebelumnya untuk menjangkau, tanpa bermaksud mencemooh, kesulitan masa kini. Yang paling jelas di bawah tekanan adalah ide-ide tentang seksualitas dan praktik seksual: editor umum dari seri *Mermaid*, Havelock Ellis, paling terkenal karena publikasi tentang seksualitas;

Minat Summers dalam *sado-masochism* yang eksplisit (lihat Shepherd dan Womack 1996 untuk semua rincian di sini).

Pada masa teks-teks *Mermaid* muncullah bentuk yang agak berbeda dari pendanaan yang terkait dengan Drama *Renaissance*. Segera setelah lulus dari Oxford, di mana dia belajar seni klasik, E.K. Chambers (1866–1954) memberikan ceramah tentang Sastra Elizabethan untuk Asosiasi Pendidikan untuk Perempuan di Oxford. Pada 1892 ia mengedit *Richard II* karya Shakespeare dan pada tahun yang sama mendapat pekerjaan sebagai pegawai negeri sipil di Dewan Pendidikan. Di waktu luangnya ia mengedit buku-buku Klasik Inggris, terutama Shakespeare, untuk digunakan di sekolah-sekolah dan secara bersamaan mulai berkarya yang akan tumbuh menjadi seri multi-volume *The Medieval Stage* (1903), *The Elizabethan Stage* (1923) dan, pada tahun 1930, dua volume pada Shakespeare. Dalam *The Medieval Stage*, perhatian Chambers untuk mendeskripsikan kondisi ‘dramatik’ menyebabkan volume yang panjang pada bagian drama rakyat, menggeser keseimbangan dari keseluruhan karya yang jauh dari konsentrasi biasa pada drama agama. Memang Chambers tampaknya seperti Wilson and Wilson (1956) katakan, untuk meninggalkan agama ketika dia menulis tentang drama agama. Dipengaruhi oleh Frazer, dan sebelum *Cambridge School* (lihat halaman 58), ia mengembangkan teori berdasar musim untuk pertunjukan dramatik.

Para penulis biografinya mengklaim bahwa Chambers adalah yang pertama menggambarkan ‘fakta’ sosial dan ekonomi, ‘sejauh mana hal tersebut mempengaruhi panggung di Inggris’, dengan pembukaan dua jilid *The Medieval*

*Stage* menjadi ‘sejarah berturutan pertama yang kita miliki’ (Wilson and Wilson 1956: 277). Studi sastra ‘amatir’ -nya, yang dimulai sebelum Bahasa Inggris ditetapkan sebagai mata kuliah di Universitas Oxford, tampak termotivasi oleh dorongan untuk memahami drama sebagai praktik sosial dan ekonomi dari suatu masa, bukan sekadar menjadi kumpulan anekdot aktor atau seperangkat naskah lakon. Jadi pendekatan historis Chambers membawanya ke dokumen hukum, surat, dan catatan penonton. Objek kajiannya adalah praktik dramatik, baik pada penggunaan unsur teknis di atas panggung maupun sebagai kebiasaan dan perilaku masyarakat yang lebih besar. Sebagai anggota pendiri *Malone Society* pada tahun 1906, dan presidennya hingga tahun 1939, Chambers memimpin penerbitan dokumen-dokumen sosial serta naskah-naskah lakon.

Ini adalah pendekatan sastra hanya sejauh ia bekerja dengan dokumen-dokumen tertulis. Hal itu tidak diatur oleh asumsi dan nilai-nilai yang terkait dengan ‘kesusastraan’, superioritas teks fiktif tertulis, fokus pada membaca sebagai lawan melakukan. Pada bagian gerakan ini dari teks elit ke dalam budaya secara keseluruhan mungkin merupakan cerminan dari keperpihakan Chambers sendiri terhadap nilai-nilai liberal. Karyanya yang kemudian pada drama akan melanjutkan tidak hanya tradisi memulihkan dan menganalisis berbagai macam dokumen tetapi juga proposisi bahwa drama adalah mode kunci untuk memahami dan memelihara nilai-nilai bersama masyarakat. Akan tetapi sebagaimana akan kita lihat, kedua elemen ini menjadi terpisah ketika disiplin berkembang dan menjadi terlembagakan.

### **Fakta Sejarah Profesional**

Kami mendekati pelembagaan itu dengan mengambil kembali jenis sejarah yang dikucilkan oleh kesusastraan.

Bisa dikatakan sama kontemporernya dengan Malone, *Complete History of the Stage* karya Dramawan Charles Dibdin yang lebih tua (1745–1814) muncul antara 1797 dan 1800. Ini melanjutkan tradisi catatan sejarah dalam menyajikan laporan terperinci tentang urusan bisnis teater dan catatan tentang pemain; tetapi juga bertujuan sebagai sebuah narasi sejarah menyeluruh, dimulai dengan Yunani Kuno, dan relativisme budaya, membandingkan Teater Perancis dan Inggris. Wartawan T.J. Wooler (? 1786–1853) akan membangun secara substansial pada bagian ini ketika ia mencoba untuk memperkenalkan mode penulisan baru tentang teater di *The Stage* (1814-17). Dia memasukkan ulasan-ulasan tentang drama di samping catatan sejarah drama dan komentar tentang lingkungan sosial teater kontemporer.

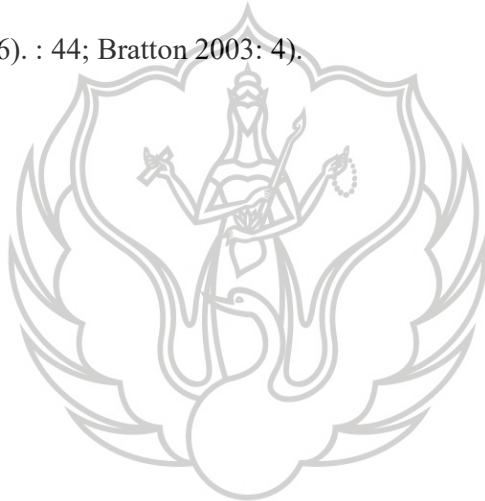
Putra David, Charles Dibdin, Jr., juga seorang penulis drama, menghasilkan sejarah teaternya sendiri. '*Account of the Origins and Progress of the Drama in England*' adalah bagian dari karya yang lebih besar, seperti halnya untuk Malone. Namun sementara karya Malone yang lebih besar adalah edisi Shakespeare, Dibdin adalah survei bangunan, *History and Illustrations of the London Theatres* (1826). Dia menggambarkan ruang dan perabotan, diilustrasikan dengan denah dan gambar. Muncul dari gairah ahli sejarah yang mementingkan detail, hal ini menjadi area fokus yang spesifik. Pada 1927 Allardyce Nicoll mengklaim bahwa tulisannya, *The Development of the Theatre*, adalah buku pertama dalam bahasa Inggris yang membicarakan 'ringkasan seni teater dari awal

mula' (hal. 5). Klaim ini mengingatkan kita pada munculnya minat tersendiri dalam seni teater yang berkaitan dengan aspek teknik. Contohnya adalah karya Richard Southern *The Georgian Playhouse* (1948), yang dinilai bukan sebagai buku sejarah teater tetapi sebagai bagian dari serangkaian monograf bergambar pada 'aspek Arsitektur dan Dekorasi Georgia'. Penulisnya telah menulis buku-buku tentang aspek teknis pementasan drama, seperti membuat skeneri sejak akhir 1930-an. Di *The Georgian Playhouse*, Southern menjelajahi bangunan secara khusus sebagai sarana untuk memainkan drama, menjelaskan kemungkinan teknisnya dan hubungan dengan penonton yang dihasilkan oleh bentuk dan dimensi panggung. Dari sini mengalir serangkaian studi tentang aspek-aspek fisik tertentu dari teater, yang termasuk karya-karya Southern seperti *The Open Stage* dan *Teater Modern Theatre in Research and Practice* pada tahun 1953 dan karya Terence Rees *Theatre Lighting in the Age of Gas* (1978).

*Open Stage* karya Southern berasal sebagai serangkaian kuliah yang disampaikan untuk Jurusan Drama Universitas Bristol. Dalam sikap yang ditentukan oleh mereka sendiri, jurusan baru mengundang praktisi profesional untuk memberi kuliah. Hal itu merupakan langkah yang juga membantu untuk mengkonfirmasi tempat institusional dan nilai sejarah teater.

Pada tahun-tahun awal abad kedua puluh, pertumbuhan 'Bahasa Inggris' mengkonsolidasikan fokus pada teks sastra, yang karenanya mengecualikan berbagai pencarian Chambers melalui dokumen-dokumen *Office of Revel* atau di tempat lainnya. Ketika drama kemudian muncul sebagai mata kuliah di perguruan tinggi, ada ketegangan baik dengan analisis tekstual yang kemudian menjadi mode

di Jurusan Bahasa Inggris dan dengan pelatihan yang dilakukan di sekolah akting. Dalam hal historiografi, catatan lakon dan sejarah praktik siap untuk menempuh jalan terpisah. Sejarah teater, mempertahankan kekhasannya dari sastra, menjadi terkait dengan koleksi dokumen, dengan pengarsipan dan deskripsi daripada dengan analisis dan interpretasi. Contoh yang paling terkenal dari kecenderungan ini adalah karya para cendekiawan yang bekerja pada *Record of Early English Drama*, yang mengangkat sedikit dari teks-teks tertulis abad pertengahan dan menawarkannya, secara netral, sebagai fakta-fakta kegiatan dramatik (Sheperd dan Womack 1996). : 44; Bratton 2003: 4).



## DAFTAR PUSTAKA

- Adorno, Theodor and Horkheimer, Max (1999) *Dialectic of Enlightenment*, London: Verso.
- Agnew, Jean-Christophe (1986) *Worlds Apart: The Market and the Theater in Anglo-American Thought, 1550–1750*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Anderson, Perry (1998) *The Origins of Postmodernity*, London: Verso.
- Arnheim, Rudolph (1956) *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*, London: Faber & Faber.
- Artaud, Antonin (1970) *The Theatre and Its Double*, trans. Victor Corti, London: Calder & Boyars.
- Ashcroft, Bill, Griffiths, Gareth and Tiffin, Helen (eds) (1995) *The Post-Colonial Studies Reader*, London: Routledge.
- Aston, Elaine (1995) *An Introduction to Feminism and Theatre*, London: Routledge.
- Attali, Jacques (1985) *Noise: The Political Economy of Music*, trans. Brian Massumi, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Auerbach, Erich (1974) *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*, trans. Willard R. Trask, Princeton: Princeton University Press.
- Auslander, Philip (1994) *Presence and Resistance: Postmodernism and Cultural Politics in Contemporary American Performance*, Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Auslander, Philip (1997) *From Acting to Performance: Essays in Modernism and Postmodernism*, London & New York: Routledge.
- Auslander, Philip (ed.) (2003) *Performance: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*, London: Routledge.
- Austin, Gayle (1990) *Feminist Theories for Dramatic Criticism*, Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Austin, J.L. (1962) *How to do Things with Words: The William James Lectures Delivered at Harvard University in 1955*, ed. James O. Urmson, London: Clarendon Press.
- Banes, Sally (1998) *Subversive Expectations: Performance Art and Paratheater in New York 1976–85*, Ann Arbor: University of Michigan Press.



- Barba, Eugenio (1986) *Beyond the Floating Islands*, trans. Judy Barba *et al.*, New York: PAJ Publications.
- Barba, Eugenio (1995) *The Paper Canoe: A Guide to Theatre Anthropology*, trans. Richard Fowler, London: Routledge.
- Barba, Eugenio and Saverese, Nicola (1991) *A Dictionary of Theatre Anthropology: The Secret Art of the Performer*, London: Routledge.
- Barber, C.L. (1959) *Shakespeare's Festive Comedy: A Study of Dramatic Form and its Relation to Social Custom*, Princeton: Princeton University Press.
- Barish, Jonas (1981) *The Anti-theatrical Prejudice*, Berkeley: University of California Press.
- Barker, Clive (1977) *Theatre Games: A New Approach to Drama Training* London: Eyre Methuen.
- Barlow, Wilfred (1973) *The Alexander Principle*, London: Victor Gollancz.
- Barroll, J. Leeds (1974) *Artificial Persons: The Formation of Characters in the Tragedies of Shakespeare*, Columbia: University of South Carolina Press.
- Barthes, Roland (1977) 'From Work to Text', in *Image-Music-Text*, London: Fontana/Collins.
- Bassnett, Susan (1989) 'Struggling with the Past: Women's Theatre in Search of a History', *New Theatre Quarterly* **18** (5): 107–12.
- Bastian, H.C. (1880) *The Brain the Organ of the Mind*, International Scientific Series 29, London: Kegan Paul & Co.
- Bateson, Gregory (1972) 'A Theory of Play and Fantasy', in *Steps to an Ecology of Mind: Collected Essays in Anthropology, Psychiatry, Evolution and Epistemology*, London: Intertext Books.
- Battcock, Gregory (ed.) (1968) *Minimal Art: A Critical Anthology*, New York: Dutton.
- Battcock, Gregory and Nickas, Robert (eds) (1984) *The Art of Performance: A Critical Anthology*, New York: E.P. Dutton.
- de Beauvoir, Simone (1997) *The Second Sex*, trans. and ed. H.M. Parshley, London: Vintage.
- Beckerman, Bernard (1970) *Dynamics of Drama: Theory and Method of Analysis*, New York: Alfred A. Knopf.
- Bell, Catherine (1992) *Ritual Theory, Ritual Practice*, Oxford: Oxford University Press. Benamou, Michel (1977) 'Presence and Play', in Michel Benamou and Charles



- Caramello (eds) *Performance in Postmodern Culture*, Madison, WI: Coda Press, pp. 3–7.
- Benamou, Michel and Caramello, Charles (eds) (1977) *Performance in Postmodern Culture: Theories of Contemporary Culture*, volume 1, Madison, WI: Coda Press. Benjamin, Walter (1973a) 'What is Epic Theatre?', in *Understanding Brecht*, trans. Anna Bostock, London: Verso.
- Benjamin, Walter (1973b) 'The Work of Art in the Age of Mechanical Production', in Hannah Arendt (ed.) *Illuminations*, trans. Harry Zohn, London: Collins/ Fontana.
- Benjamin, Walter (1978) 'On the Mimetic Faculty', in Peter Demetz (ed.) *Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings*, New York: Schocken Books.
- Bennett, Susan (1990) *Theatre Audiences: A Theory of Production and Reception*, London: Routledge.
- Bentley, Eric (1948) *The Modern Theatre*, London: Robert Hale.
- Bentley, Eric (1965) *The Life of the Drama*, London: Methuen & Co.
- Bentley, Eric (1967) *The Theatre of Commitment and Other Essays on Drama in our Society*, London: Methuen & Co.
- Berne, Eric (1968) *Games People Play: The Psychology of Human Relationships*, Harmondsworth: Penguin
- Bharucha, Rustom (1993) *Theatre and the World: Performance and the Politics of Culture*, London: Routledge.
- Bharucha, Rustom (2000) *The Politics of Cultural Practice: Thinking through Theatre in an Age of Globalization*, London: The Athlone Press.
- Birringer, Johannes (1993) *Theatre, Theory, Postmodernism*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Blau, Herbert (1982) *Take up the Bodies: Theater at the Vanishing Point*, Urbana: University of Illinois Press.
- Boal, Augusto (1979) *Theatre of the Oppressed*, London: Pluto Press.
- Bourdieu, Pierre (1998) *Outline of a Theory of Practice*, trans. Richard Nice, Cambridge: Cambridge University Press.
- Bradley, A.C. (1911) 'Hegel's Theory of Tragedy', in *Oxford Lectures on Poetry*, London: Macmillan.
- Bradley, A.C. (1983) *Shakespearean Tragedy*, London: Macmillan.
- Bratton, Jacky (2003) *New Readings in Theatre History*, Cambridge: Cambridge University Press.

- Brecht, Bertolt (1964) *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*, ed. And trans. John Willett, New York: Hill & Wang.
- Brook, Peter (1996) 'The Culture of Links' in Patrice Pavis (ed.) *The Intercultural Performance Reader*, London: Routledge.
- Brooks, Cleanth and Heilman, Robert B. (1966) *Understanding Drama*, New York: Holt, Rinehart & Winston.
- Burke, Kenneth (1945) *A Grammar of Motives*, New York: Prentice-Hall.
- Burke, Kenneth (1966) *Language as Symbolic Action: Essays on Life, Literature, and Method*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Burns, Elizabeth (1972) *Theatricality: A Study of Convention in the Theatre and in Social Life*, London: Longman.
- Burns, Elizabeth and Burns, Tom (eds) (1973) *The Sociology of Literature and Drama*, Harmondsworth: Penguin.
- Butler, Judith (1990) *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, London: Routledge.
- Butler, Judith (1993) 'Critically Queer', in *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of 'Sex'*, London: Routledge, pp. 223–42.
- Caillois, Roger (1961) *Man, Play and Games*, trans. M. Barash, New York: Free Press of Glencoe.
- Caillois, Roger (1984) 'Mimicry and Legendary Psychasthenia', trans. John Shepley, *October* 31 (Winter): 17–32.
- Carlson, Marvin (1994) *Theories of the Theatre: A Historical and Critical Survey, from the Greeks to the Present* (expanded edition), Ithaca, NY and London: Cornell University Press.
- Carlson, Marvin (1996) *Performance: A Critical Introduction*, London: Routledge.
- Carroll, Noël (1986) 'Performance', *Formations* 3: 62–82.
- Case, Sue-Ellen (1988) *Feminism and Theatre*, Basingstoke: Macmillan.
- Case, Sue-Ellen (ed.) (1990) 'Introduction' *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, pp.1–13.
- Case, Sue-Ellen (ed.) (1996) *Split Britches: Lesbian Practice / Feminist Performance*, London: Routledge.
- Caudwell, Christopher (1937) *Illusion and Reality: A Study of the Sources of Poetry*, London: Macmillan & Co.

- Chaikin, Joseph (1972) *The Presence of the Actor: Notes on the Open Theater, Disguises, Acting, and Representation*, New York: Athenaum.
- Chambers, E.K. (1903) *The Medieval Stage*, Oxford: Clarendon Press.
- Coleridge, S.T. (1930) *Coleridge's Shakespeare Criticism*, ed. T.M. Raysor, London: Constable & Co.
- Coleridge, S.T. (1985) *The Major Works*, ed. H.J. Jackson, Oxford: Oxford University Press.
- Counsell, Colin (1996) *Signs of Performance: An Introduction to Twentieth-century Theatre*, London: Routledge.
- Csikszentmihalyi, Mihaly (1975) *Beyond Boredom and Anxiety: The Experience of Play in Work and Games*, San Francisco: Jossey-Bass.
- Csikszentmihalyi, Mihaly (1979) 'The Concept of Flow', in Brian Sutton-Smith (ed.) *Play and Learning*, New York: Gardiner Press.
- Davidson, Clifford (ed.) (1993) *A Treatise of Miraculis Pleyinge*, Kalamazoo, MI: Medieval Institute Publications, Western Michigan University.
- Davis, Tracy C. (1989) 'A Feminist Methodology in Theatre History', in Thomas Postlewait and Bruce A. McConachie (eds) *Interpreting the Theatrical Past: Essays in the Historiography of Performance*, Iowa City: University of Iowa Press.
- Debord, Guy (1994) *Society of the Spectacle*, New York: Zone.
- Deleuze, Gilles and Guattari, Félix (1984) *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*, trans. Robert Hurley, Mark Seem and Helen R. Lane, London: The Athlone Press.
- Deleuze, Gilles and Guattari, Félix (1988) *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, trans. Brian Massumi, London: The Athlone Press.
- Derrida, Jacques (1977) 'Signature, Event, Context', *Glyph* 1.
- Derrida, Jacques (1978) *Writing and Difference*, trans. Alan Bass, London: Routledge & Kegan Paul.
- Diamond, Elin (1989) 'Mimesis, Mimicry and the "True-real"', *Modern Drama* 32: 58–72.
- Diamond, Elin (1992) 'The Violence of "We": Politicizing Identification', in Janelle G. Reinelt and Joseph R. Roach (eds) *Critical Theory and Performance*, Ann Arbor: University of Michigan Press, pp. 390–9.
- Diamond, Elin (1993) 'Rethinking Identification: Kennedy, Freud, Brecht', *Kenyon Review* 15 (2): 86–99.

- Diamond, Elin (1996) 'Introduction', in Elin Diamond (ed.) *Performance and Cultural Politics*, London: Routledge, pp. 1–11.
- Diamond, Elin (1997) *Unmaking Mimesis: Essays on Mimesis and Theater*, London: Routledge.
- Dibdin, Charles, Jr. (1826) *History and Illustrations of the London Theatres*, London
- Dibdin, Charles, Sr. (1797–1800) *A Complete History of the Stage*, London: printed for the author, five volumes.
- Diderot, Denis (1883) *The Paradox of Acting*, trans. W.H. Pollock, London: Chatto & Windus.
- Dolan, Jill (1993) 'Geographies of Learning: Theatre Studies, Performance, and the "Performative"' *Theatre Journal* **45**: 417–41.
- Dolan, Jill (1995) 'Response to W.B. Worthen', *The Drama Review* **39** (1): 28–34.
- Dolan, Jill (1996) 'Fathom languages: Feminist Performance Theory, Pedagogy, and Practice', in Carol Martin (ed.) *A Sourcebook of Feminist Theory and Performance: On and Beyond the Stage*, London: Routledge, pp. 1–20.
- Douglas, Mary (1996) *Natural Symbols*, London: Routledge.
- Dryden, John (1968) *Of Dramatic Poesy and Other Critical Essays*, ed. George Watson, London: Dent, two volumes.
- Eco, Umberto (1977) 'Semiotics of Theatrical Performance', *The Drama Review* **21** (1).
- Elam, Keir (1980) *The Semiotics of Theatre and Drama*, London: Methuen.
- Elias, Norbert (2000) *The Civilizing Process: Sociogenetic and Psychogenetic Investigations*, trans. Edmund Jephcott, Oxford: Blackwell.
- Eliot, T.S. (1999) *Selected Essays*, London: Faber & Faber.
- Esslin, Martin (1976) *An Anatomy of Drama*, London: Temple Smith.
- Esslin, Martin (1987) *The Field of Drama*, London: Methuen Drama.
- Feldenkrais, Moshe (1949) *Body and Mature Behaviour: A Study of Anxiety, Sex, Gravitation and Learning*, London: Routledge & Kegan Paul.
- Féral, Josette (1982) 'Performance and Theatricality: The Subject Demystified', trans. Terese Lyons, *Modern Drama* **25** (1): 170–81.
- Féral, Josette (1992) 'What is Left of Performance Art? Autopsy of a Function, Birth of a Genre', *Discourse* **14**: 148–9.

- Fergusson, Francis (1953) *The Idea of a Theater*, New York: Doubleday Anchor Books.
- Ford, Andrew (1995) 'Katharsis: The Ancient Problem', in Andrew Parker and Eve Kosofsky Sedgwick (eds) *Performativity and Performance*, London: Routledge.
- Foucault, Michel (1979a) *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, trans. Alan Sheridan, Harmondsworth: Penguin.
- Foucault, Michel (1979b) 'What is an Author', in Josué V. Harari (ed.) *Textual Strategies*, Ithaca: Cornell University Press, pp. 141–60.
- Foucault, Michel (1981) *The History of Sexuality*, trans. Robert Hurley, Harmondsworth: Penguin.
- Fried, Michael (1967) 'Art and Objecthood', reprinted from *Artforum*, in G. Battcock (ed.) *Minimal Art: A Critical Anthology*, New York: Dutton, 1968, pp. 116–47.
- Frye, Northrop (1973) *Anatomy of Criticism: Four Essays*, Princeton: Princeton University Press.
- Fuss, Diane (1995) *Identification Papers*, New York and London: Routledge.
- Garner, Stanton B. Jr. (1994) *Bodied Spaces: Phenomenology and Performance in Contemporary Drama*, Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Geertz, Clifford (1975) *The Interpretation of Cultures*, London: Hutchinson.
- Gilbert, Helen and Tompkins, Joanne (1996) *Post-colonial Drama: Theory, Practice, Politics*, London: Routledge.
- Giles, Steve (1981) *The Problem of Action in Modern European Drama*, Stuttgart: Akademischer Verlag Hans-Dieter Heinz.
- Girard, René (1996) *The Girard Reader*, ed. James G. Williams, New York: The Crossroad Publishing Company.
- Goffman, Erving (1956) *The Presentation of Self in Everyday Life*, Edinburgh: University of Edinburgh Social Sciences Research Centre.
- Goldberg, Roselee (1979) *Performance: Live Art 1909 to the Present*, London: Thames & Hudson.
- Goldberg, Roselee (1988) *Performance Art: From Futurism to the Present*, London: Thames & Hudson.
- Goldmann, Lucien (1964) *The Hidden God: A Study of Tragic Vision in the Pensées of Pascal and the Tragedies of Racine*, trans. Philip Thody, London: Routledge & Kegan Paul.



- Goldmann, Lucien (1973) “‘Genetic Structuralism’ in the Sociology of Literature”, in Elizabeth Burns and Tom Burns (eds) *The Sociology of Literature and Drama*, Harmondsworth: Penguin.
- Goldmann, Lucien (1981) *Racine*, trans. Alastair Hamilton, introduction by Raymond Williams, London: Writers and Readers.
- Goldthorpe, Rhiannon (1984) *Sartre: Literature and Theory*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Goreau, Angeline (1980) *Reconstructing Aphra: A Social Biography of Aphra Behn*, New York: Dial.
- Gosson, Stephen (1582) *Playes Confuted in Five Actions*, London.
- Graver, David (1995) *The Aesthetics of Disturbance: Anti-art in Avant-garde Drama*, Ann Arbor: University of Michigan.
- Green, André (1979) *The Tragic Effect: The Oedipus Complex in Tragedy*, trans. Alan Sheridan, Cambridge: Cambridge University Press.
- Gurr, Andrew (1970) *The Shakespearean Stage 1574–1642*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Halliwel, Stephen (trans and commentary) (1987) *The Poetics of Aristotle*, London: Duckworth.
- Halliwel, Stephen (2002) *The Aesthetics of Mimesis: Ancient Texts and Modern Problems*, Princeton: Princeton University Press.
- Harris, Geraldine (1999) *Staging Femininities: Performance and Performativity*, Manchester: Manchester University Press.
- Hawkes, Terence (1978) *Structuralism and Semiotics*, London: Methuen & Co.
- Hays, Michael (1983) Introduction ‘The Sociology of Theater’, *Theater* **15** (1): Winter.
- Hazlitt, William (1991) *Selected Writings*, ed. and introduced by Jon Cook, Oxford: Oxford University Press.
- Hobbes, Thomas (1976) *Leviathan*, ed. C.B. Macpherson, Harmondsworth: Penguin.
- Home, Stewart (1991) *The Assault on Culture: Utopian Currents from Leftism to Class War*, Stirling: A.K. Press.
- Huizinga, Johann (1949) *Homo Ludens: A Study in the Play-Element in Culture*, London: Routledge & Kegan Paul.
- Hunt, Albert (1976) *Hopes for Great Happenings: Alternatives in Education and Theatre*, London: Eyre Methuen.

- Hutcheon, Linda (1988) *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, London: Routledge.
- Irigaray, Luce (1985) *Speculum of the Other Woman*, trans. Gillian C. Gill, Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Irigaray, Luce (1994) 'The Power of Discourse and the Subordination of the Feminine', in Margaret Whitford (ed.) *The Irigaray Reader*, Oxford: Blackwell.
- Jackson, Shannon (2004) *Professing Performance: Theatre in the Academy from Philology to Performativity*, Cambridge: Cambridge University Press.
- James, D.G. (ed.) (1952) *The Universities and the Theatre*, London: George Allen & Unwin.
- James, Mervyn (1983) 'Ritual, Drama and the Social Body in the Late Medieval Town', *Past & Present* 98 (February): 3–29.
- Jameson, Fredric (1981) *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, London: Methuen.
- Jeyifo, Biodum (1996) 'The Reinvention of Theatrical Tradition', in Patrice Pavis (ed.) *The Intercultural Performance Reader*, London: Routledge.
- Jencks, Charles (1987) *Post-modernism: The New Classicism in Art and Architecture*, New York: Rizzoli.
- Johnson, Samuel (1969) *Dr Johnson on Shakespeare*, ed. W.K. Wimsatt Harmondsworth: Penguin.
- Johnson, Samuel (1971) *The Complete English Poems*, ed. J.D. Fleeman, Harmondsworth: Penguin.
- Jones, Amelia (1998) *Body Art/Performing the Subject*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Jones, Amelia (2000) Survey, in Tracey Warr (ed.) *The Artist's Body*, London: Phaidon.
- Jones, Amelia and Stephenson, Andrew (eds) (1999) *Performing the Body: Performing the Text*, London: Routledge.
- Jones, Ernest (1949) *Hamlet and Oedipus*, London: Victor Gollancz.
- Kane, Nina (nd) 'Humani Nil Alienum: A Post-War History of Theatre at Leeds University', unpublished dissertation.
- Kaprow, Allan (1966) *Assemblages, Environments & Happenings*, New York: Harry N. Abrams.
- Kaye, Nick (1994a) 'British Live Art' in *Performance Art: Into the 90s*, London: Art and Design Magazine, pp. 87–91.

- Kaye, Nick (1994b) *Postmodernism and Performance*, Basingstoke: Macmillan.
- Kennedy, Dennis (ed.) (2003) *The Oxford Encyclopedia of Theatre and Performance*, Oxford: Oxford University Press, two vols.
- Kershaw, Baz (1999) *The Radical in Performance: Between Brecht and Baudrillard*, London and New York: Routledge.
- Kirby, Michael (1985) 'Happenings: An Introduction', in Mariellen R. Sanford (ed.) *Happenings and Other Acts*, London: Routledge.
- Knights, L.C. (1946) 'How Many Children Had Lady Macbeth?', in *Explorations*, London: Chatto & Windus.
- Knights, L.C. (1962) *Drama and Society in the Age of Jonson*, London: Chatto & Windus.
- Kostelanetz, Richard (1968) *Theatre of Mixed Means*, New York: Dial Press.
- Kott, Jan (1998) 'The Eating of the Gods, or *The Bacchae*', in John Drakakis and Naomi Conn Liebler (eds) *Tragedy*, Harlow: Addison Wesley Longman.
- Lacan, Jacques (1977) 'Desire and the Interpretation of Desire in *Hamlet*', *Yale French Studies*, 55 (6): 11–52.
- Lamb, Charles (1903) 'On the Tragedies of Shakespeare Considered with Reference to their Fitness for Stage Representation', in E.V. Lucas (ed.) *The Works of Charles and Mary Lamb*, Vol. 1, London: Methuen, pp. 97–111.
- de Landa, Manuel (1998) *War in the Age of Intelligent Machines*, New York: Zone Books.
- Lane, Richard J. (2000) *Jean Baudrillard*, London: Routledge Critical Thinkers.
- Langbaine, Gerard (1971) *An Account of the English Dramatick Poets*, ed. John Loftis, Los Angeles: William Andrews Clark Memorial Library.
- Langer, Suzanne (1953) *Feeling and Form: A Theory of Art Developed from Philosophy in a New Key*, London: Routledge & Kegan Paul.
- Laplanche, J. and Pontalis, J.-B. (1983) *The Language of Psycho-Analysis*, trans. Donald Nicholson-Smith, London: The Hogarth Press.
- Larrain, Jorge (1979) *The Concept of Performance*, London: Hutchinson.
- de Lauretis, Teresa (1987) *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction*, Basingstoke: Macmillan.
- Leacroft, Helen and Leacroft, Richard (1958) *The Theatre*, London: Methuen & Co.
- Leacroft, Helen and Leacroft, Richard (1984) *Theatre and Playhouse: An Illustrated Survey of Theatre Building from Ancient Greece to the Present Day*, London: Methuen.



- Leacroft, Richard (1988) *The Development of the English Playhouse: An Illustrated Survey of Theatre Building in England from Medieval to Modern Times*, London: Methuen.
- Lear, Jonathan (1992) 'Katharsis', in A.O. Rorty (ed.) *Essays on Aristotle's Poetics*, Princeton: Princeton University Press.
- Ley, Graham (1999) *From Mimesis to Interculturalism: Readings of Theatrical Theory Before and After 'Modernism'*, Exeter: University of Exeter Press.
- Lukács, Georg (1969) *The Historical Novel*, trans. H. and S. Mitchell, Harmondsworth: Penguin.
- Lukács, Georg (1971) *History and Class Consciousness: Studies in Marxist Dialectics*, trans. Rodney Livingstone, London: Merlin Press.
- Lyotard, Jean-Francois (1989) *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, trans. Geoff Bennington and Brian Massumi, foreword Fredric Jameson, Manchester: Manchester University Press.
- MacAloon, John J. (1984) *Rite, Drama, Festival, Spectacle: Rehearsals toward a Theory of Cultural Performance*, Philadelphia: Institute for the Study of Human Issues.
- McGann, Jerome (1991) *The Textual Condition*, Princeton: Princeton University Press.
- McHale, Brian (1987) *Postmodernist Fiction*, London: Methuen.
- McKenzie, Jon (2001) *Perform or Else: From Discipline to Performance*, London and New York: Routledge.
- Macherey, Pierre (1978) *A Theory of Literary Production*, trans. G. Wall, London: Routledge & Kegan Paul.
- Maisel, Edward (ed.) (1974) *The Alexander Technique: The Essential Writings of F. Matthias Alexander*, London: Thames & Hudson.
- Malone, Edmond (1790) 'An Historical Account of the English Stage', in Vol. 1, pt 2 of *The Plays and Poems of William Shakespeare*, ten volumes, London: H. Baldwin.
- de Marinis, Marco (1983) 'Theatrical Comprehension', trans. Giovanna Levi, *Theater* 15 (1: Winter).
- Marranca, Bonnie (ed.) (1996) *The Theatre of Images*, Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Martin, Randy (ed.) (1998) *Chalk Lines: The Politics of Work in the Managed University*, Durham, NC: Duke University Press.

- Massumi, Brian (1992) *A User's Guide to Capitalism and Schizophrenia: Deviations from Deleuze and Guattari* Cambridge, MA: MIT.
- Mauss, Marcel (1992) 'Techniques of the Body', in Jonathan Crary and Sanford Kwinter (eds) *Incorporations*, New York: Zone.
- Millett, Kate (1972) *Sexual Politics*, London: Abacus
- Millington, Jane and Ley, Graham (2001) *Modern Theories of Performance: From Stanislavsky to Brecht*, Basingstoke: Palgrave.
- Mills, C. Wright (1999) *The Sociological Imagination*, New York: Oxford University Press.
- Mitter, Shomit (1992) *Systems of Rehearsal: Stanislavsky, Brecht, Grotowski and Brook*, London: Routledge.
- Moore, Honor (ed.) (1977) *The New Women's Theatre*, New York: Vintage.
- Mulvey, Laura (1975) 'Visual Pleasure and Narrative Cinema', *Screen* **16** (3: Autumn).
- Nagler, A.M. (1959) *A Source Book in Theatrical History*, New York: Dover Publications.
- Nietzsche, Friedrich (2000) *The Birth of Tragedy*, trans. Douglas Smith, Oxford: Oxford University Press.
- Omotoso, Kole (1982) *The Theatrical into Theatre: A Study of the Drama and Theatre of the English-speaking Caribbean*, London, Port of Spain: New Beacon Books.
- Orgel, Stephen (1995) 'The Play of Conscience', in Andrew Parker and Eve Kosofsky Sedgwick (eds) *Performativity and Performance*, London: Routledge.
- Pater, Walter (1889) 'Style', in *Appreciations: With an Essay on Style*, London: Macmillan, pp. 1–36.
- Pavis, Patrice (1983) 'Socio-Criticism', trans. Helen Knode, *Theater* **15** (1: Winter).
- Pavis, Patrice (1992) *Theatre at the Crossroads of Culture*, trans. Loren Kruger, London: Routledge.
- Pavis, Patrice (ed.) (1996) *The Intercultural Performance Reader*, London: Routledge. Pavis, Patrice (2000) 'Theory and Practice in Theatre Studies in the University', *Studies in Theatre and Performance* **20** (2): 68–86.
- Percy, Thomas (1765) *Reliques of Ancient English Poetry*, three volumes, London. Pfister, Manfred (1993) *The Theory and Analysis of Drama*, trans. John Halliday, Cambridge: Cambridge University Press.

- Phelan, Peggy (1993) *Unmarked: The Politics of Performance*, London: Routledge.
- Phelan, Peggy (1997) *Mourning Sex: Performing Public Memories*, London: Routledge.
- Pitkin, H.F. (1967) *The Concept of Representation*, Berkeley: University of California Press.
- Plant, Sadie (1992) *Most Radical Gesture: Situationist International in a Postmodern Age*, London: Routledge.
- Polanyi, Michael (1967) *The Tacit Dimension*, London: Routledge & Kegan Paul.
- Pollock, Griselda (1987) 'Feminism and Modernism', in Rozsika Parker and Griselda
- Pollock (eds) *Framing Feminism: Art and the Women's Movement 1970–1985*, London: Pandora, pp. 79–122.
- Pontbriand, Chantal (1982) 'The Eye Finds no Fixed Point on Which to Rest . . .', trans. C.R. Parsons, *Modern Drama* 25 (1): 154–62.
- Postlewait, Thomas and McConachie, Bruce A. (eds) (1989) *Interpreting the Theatrical Past: Essays in the Historiography of Performance*, Iowa City: University of Iowa Press.
- Puchner, Martin (2002) *Stage Fright: Modernism, Anti-Theatricality, and Drama*, Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Redfield, Robert (1962) 'Civilizations as Cultural Structures', in Margaret Park Redfield (ed.) *Human Nature and the Study of Society*, Chicago: University of Chicago Press.
- Reinelt, Janelle G. (1992) 'Introduction: Feminisms', in Janelle G. Reinelt and Joseph Roach (eds) *Critical Theory and Performance*, Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Reinelt, Janelle G. and Roach, Joseph R. (eds) (1992) *Critical Theory and Performance*, Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Reinhardt, Nancy S. (1981) 'New Directions for Feminist Criticism in Theatre and the Related Arts', in Elizabeth Langland and Walter Gove (eds) *A Feminist Perspective in the Academy: The Difference it Makes*, Chicago: University of Chicago Press.
- Rich, Adrienne (1980) 'Toward a Woman-centered University' (1973–4), in *On Lies, Secrets and Silence*, London: Virago.
- Roach, Joseph R. (1993) *The Player's Passion: Studies in the Science of Acting*, Ann Arbor: University of Michigan Press.

- Rose, Martial (1979) *The Development of Drama in Higher Education, 1946–1979*, Winchester: Winchester Research Papers in the Humanities.
- Rozik, Eli (2002) *The Roots of Theatre: Rethinking Ritual and other Theories of Origin*, Iowa City: University of Iowa Press.
- Sandford, Mariellen R. (ed.) (1995) *Happenings and Other Acts*, London: Routledge. Savage, George (1959) 'American Colleges and Universities and the Professional Theatre', *New Theatre Magazine: The Quarterly Magazine of Repertory and University Drama* 1 (October): 8–12.
- Savran, David (1988) *Breaking the Rules: The Wooster Group*, New York: Theatre Communications Group.
- Sayre, Henry M. (1989) *The Object of Performance: The American Avant-Garde Since 1970*, London: University of Chicago Press.
- Schechner, Richard (1988) *Performance Theory*, London: Routledge.
- Schechner, Richard (1992) 'A New Paradigm for Theatre in the Academy', *The Drama Review* 36 (4): 7–10.
- Schechner, Richard (1996) interviewed by Patrice Pavis, 'Interculturalism and the Culture of Choice', in Patrice Pavis (ed.) *The Intercultural Performance Reader*, London: Routledge.
- Schechner, Richard (2002) *Performance Studies: An Introduction*, London: Routledge.
- Schiller, Friedrich (1989) *On the Aesthetic Education of Man in a Series of Letters*, trans. Reginald Snell, New York: Continuum.
- Schneider, Rebecca (1997) *The Explicit Body in Performance*, London: Routledge. Servos, Norbert (1984) *Pina Bausch-Wuppertal Dance Theater, or, The Art of Training a Goldfish*, Cologne: Ballett-Bühnen Verlag.
- Shepherd, Simon and Womack, Peter (1996) *English Drama: A Cultural History*, Oxford: Blackwell.
- Sidney, Philip (1975) *A Defence of Poetry*, ed. J.A. Van Druten, Oxford: Oxford University Press.
- Singer, Milton (ed.) (1959) *Traditional India: Structure and Change*, Philadelphia: The American Folklore Society.
- Singer, Milton (1972) *When a Great Tradition Modernizes: An Anthropological Approach to Indian Civilization*, London: Pall Mall Press.
- Smith, A.C.H. (1972) *Orghast at Persepolis: An Account of the Experiment in Theatre Directed by Peter Brook and Written by Ted Hughes*, London: Eyre Methuen.

- Smith, Owen (1998) 'Developing a Fluxable Forum: Early Performance and Publishing', in Ken Friedman (ed.) *The Fluxus Reader*, Chichester: Academy Editions.
- Southern, Richard (1948) *The Georgian Playhouse*, London: Pleiades Books.
- Soyinka, Wole (1988) 'The Fourth Stage: Through the Mysteries of Ogun to the Origin of Yoruba Tragedy', in *Art, Dialogue and Outrage: Essays on Literature and Culture*, Ibadan: New Horn Press.
- Spolin, Viola (1963) *Improvisation for the Theatre: A Handbook of Teaching and Directing Technique*, London: Pitman Publishing.
- Spurgeon, Caroline (1935) *Shakespeare's Imagery and What it Tells Us*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Stanislavsky, Konstantin (1936) *An Actor Prepares*, trans. E.R. Hapgood, London: Geoffrey Bles.
- Stanislavsky, Konstantin (1951) *Building a Character*, trans. E.R. Hapgood, London: Reinhardt & Evans.
- Stanislavsky, Konstantin (1963) *Creating a Role*, trans. E.R. Hapgood, London: Geoffrey Bles.
- States, Bert O. (1992) 'The Phenomenological Attitude', in Janelle G. Reinelt and Joseph R. Roach (eds) *Critical Theory and Performance*, Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Stiles, Kristine (1990) 'Performance and its Objects', *Arts Magazine* **65** (3: November): 35–47.
- Stiles, Kristine (ed.) (1998) *Out of Actions: Between Performance and the Object 1949–79*, curated by Paul Schimmel, London: Thames & Hudson.
- Styan, J.L. (1971) *Drama, Stage and Audience*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Sutton-Smith, Brian (1979) 'Epilogue: Play as Performance', in Brian Sutton-Smith (ed.) *Play and Learning*, New York: Gardiner Press.
- Suvin, Darko (1970) 'Reflections on Happenings', *The Drama Review*, **14** (3): 125–44.
- Taussig, Michael (1993) *Mimesis and Alterity: A Particular History of the Senses*, London: Routledge.
- Thomson, George (1973) *Aeschylus and Athens*, London: Lawrence & Wishart.
- Turnbull, Colin (1990) 'Liminality: A Synthesis of Subjective and Objective Experience' in Richard Schechner and Willa Appel (eds) *By Means of Performance: Intercultural Studies of Theatre and Ritual*, Cambridge: Cambridge University Press.



- Turner, Victor (1975) *Drama, Fields, and Metaphors: Symbolic Action in Human Society*, Ithaca, NY and London: Cornell University Press.
- Turner, Victor (1982) *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*, New York: PAJ Publications.
- Turner, Victor (1992) *The Anthropology of Performance*, New York: PAJ Publications.
- Turner, Victor (1995) *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*, New York: Aldine de Gruyter.
- Ubersfeld, Anne (1981) *L'école du spectateur*, Paris: Editions Sociales.
- Vanden Heuvel, Michael (1991) *Performing Drama/Dramatizing Performance: Alter-native Theater and the Dramatic Text*, Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Vernant, Jean-Pierre and Vidal-Naquet, Pierre (1990) *Myth and Tragedy in Ancient Greece*, trans. Janet Lloyd, New York: Zone Books.
- Vince, R.W. (1989) 'Theatre History as an Academic Discipline', in Thomas Postlewait and Bruce McConachie (eds) *Interpreting the Theatrical Past: Essays in the Historiography of Performance*, Iowa City: University of Iowa Press.
- Walzer, Robert (1993) *Running with the Devil: Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music*, Hanover, NH: University Press of New England.
- Warton, Thomas (1774–81) *History of English Poetry*, three volumes, London
- Webber, M., Stephens, C. and Laughlin, C.D (1983) 'Masks: A Re-examination, or "Masks? You mean they affect the brain?"', in N.R. Crumrine and M. Halpin (eds) *The Power of Symbols: Masks and Masquerade in the Americas*, Vancouver: University of British Columbia Press.
- Whitford, Margaret (1991) *Luce Irigaray: Philosophy in the Feminine*, London and New York: Routledge.
- Whitford, Margaret (ed.) (1994) *The Irigaray Reader*, Oxford: Blackwell.
- Wickham, Glynne (1962) *Drama in a World of Science and Three Other Lectures*, London: Routledge & Kegan Paul.
- Wiles, Timothy J. (1980) *The Theater Event: Modern Theories of Performance*, Chicago: University of Chicago Press.
- Willett, John (1977) *The Theatre of Bertolt Brecht*, London: Eyre Methuen.

- Williams, David (1996) 'Remembering the Others that Are Us: Transculturalism and Myth in the Theatre of Peter Brook', in Patrice Pavis (ed.) *The Intercultural Performance Reader*, London: Routledge.
- Williams, Raymond (1966) *Modern Tragedy*, London: Chatto & Windus.
- Williams, Raymond (1973) *Drama from Ibsen to Brecht*, Harmondsworth: Penguin.
- Williams, Raymond (1981) *Culture*, London: Fontana.
- Williams, Raymond (1983) *Writing in Society*, London: Verso.
- Wilson, F.P. and Wilson, John Dover (1956) *Sir Edmund Kerchever Chambers 1866–1954*, Proceedings of the British Academy, Vol. 42, London: Oxford University Press.
- Wollen, Peter (1993) *Raiding the Icebox: Reflections on Twentieth-Century Culture*, London: Verso.
- Woodruff, Paul (1992) 'Aristotle on *Mimesis*', in A.O. Rorty (ed.) *Essays on Aristotle's Poetics*, Princeton: Princeton University Press.
- Wooler, T.J. (ed.) (1814–16) *The Stage*, London.
- Wooler, T.J. (ed.) (1817–24) *The Black Dwarf*, London.
- Worthen, W.B. (1995) 'Disciplines of the Text/Sites of Performance', *The Drama Review* 39 (1): 13–28.
- Elizabeth Wright (1989) *Postmodern Brecht: A Re-presentation*, London: Routledge.
- Wyndham, H.S. (1906) *The Annals of Covent Garden Theatre from 1732 to 1897*, two volumes, London: Chatto & Windus.
- Zarrilli, Phillip B. (1986) 'Towards a Definition of Performance Studies', Parts I and 2, *Theatre Journal* (October): 372–6; (November): 493–6.
- Zurbrugg, Nicholas (1998) 'A spirit of large goals: Fluxus, Dada and Postmodern Cultural Theory at Two Speeds', in Ken Friedman (ed.) *The Fluxus Reader*, Chichester: Academy Editions.